

الملتقى الثاني للابداع العربي الأدبي والفني

لمواجهة محاولات الاجهاز عليها، واضعاف مفعولها، ويجعل من هذه الانتفاضة حالة شعبية عربية تحمي وتدعم اتجاه اهدافها. وقد كرس الملتقى اشغاله لدراسة قضية محورية هي قضية (الابداع والحرية) بعد أن عالج المبدعون في العام الماضي قضية (الابداع والهوية القومية) ومن خلال العروض والتعقيبات والمداخلات تبين أن العملية الابداعية هي في ذاتها عملية تحرر، وان لها دوراً في خلق الظروف الاجتماعية اللازمة لتحقيق الحريات وتعميق وعي المواطنين بقيمتها وضرورة الالتزام بها في مختلف ميادين التعبير الأدبي والفني وفي جو من التكامل بين هذه الميادين.

وهكذا تمكن الملتقى، وفي جو من الحوار الصريح والديمقراطي، من دراسة قضايا الابداع العربي في المسرح والشعر والرواية والفنون التشكيلية والسينما والموسيقى والغناء والاعلام في علاقتها بالحرية والتحرر، مما جعل الملتقى ممارسة ثقافية هادفة لفهم الواقع العربي والسعي لمواجهة كل مظاهر الزيف، وفضح القوى والمعوقات التي تعمل على تكميم الافواه وشل القدرات الابداعية الرامية إلى بناء غد عربي افضل، وفي اطار تجسيد المشروع الحضاري العربي الجديد.

كما استمع المشاركون إلى مجموعة من شهادات المبدعين من مختلف أصناف الابداع الأدبي والفني حول تجاربهم الشخصية كشفت عن المعاناة الشديدة من جراء غياب الحريات والحقوق الديمقراطية في المجتمع العربي.

وتبين للمبدعين أن الظرف التاريخي يفرض عليهم المزيد من النضال الثقافي والالتزام بقضايا الانسان العربي وحقوقه، بقضية الحرية كل لا يتجزأ، حرية المبدع من حرية شعبه، لذلك ينظر الملتقى بقلق إلى تدهور حالة حقوق الانسان والحريات العامة في الوطن العربي، ويطالب الحكومات العربية بإلغاء كافة القوانين المقيدة للحريات واشاعة روح التسامح واحترام الرأي الآخر والاقرار بالحق في الاختلاف والتعددية الفكرية في اطار الالتزام

من ٤ إلى ٧ تشرين الثاني (نوفمبر) الماضي، انعقد في طرابلس بالجماهيرية الملتقى الثاني للإبداع العربي الأدبي والفني برعاية المجلس القومي للثقافة العربية. وقد اختارت «الأداب» من أعمال الملتقى الدراسات والأبحاث المنشورة في الصفحات التالية. وفيما يلي البيان الختامي للملتقى.

مواصلة للمسيرة التعبوية للمبدعين العرب الملتزمين بقضايا الأمة في التحرر والوحدة وصنع التقدم، وبدعوة من المجلس القومي للثقافة العربية، عقد الملتقى الثاني للإبداع العربي الأدبي والفني في طرابلس - الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، أرض الصمود والتصدي وذلك خلال الفترة ما بين ٤ و٧/١١/١٩٨٩ م.

وقد انعقد هذا الملتقى في سياق ظروف تاريخية بالغة الأهمية والخطورة يميزها استمرار الانتفاضة الفلسطينية البطلة، وامتداد الهجمة الشرسة للامبريالية والصهيونية على الوطن العربي، وما يشكله ذلك من مخاطر حقيقية على القضية الفلسطينية والقومية عموماً كما يميزها استمرار معاناة المواطن العربي ضمن أوضاع شاذة من التسلط والتخلف، تغيب فيها الديمقراطية، ويستخف بحقوق الانسان وكرامته، ويقع بها الوطن العربي كله هدفاً للهجمة الامبريالية والصهيونية.

وقد خصص للملتقى جلسة خاصة لدراسة دعم الانتفاضة الفلسطينية داخل الاراضي المحتلة شارك فيها الرائد الركن عبد السلام جلود، بتقديم مداخلة قومية ثورية، حيث أكد المشاركون على الدور التاريخي الذي تجسده الانتفاضة كإرادة مقاومة تعبر عن موقف الإنسان العربي في مواصلة الكفاح والنضال ورفض الحلول الاستسلامية.

ويرى المشاركون أن الانتفاضة أصبحت هي الاطار المرجعي الذي يجب أن يندرج ضمنه كفاح المبدعين والمثقفين العرب كالتزام واضح يتطلب الدعم والمساندة بما يضمن لها الاستمرار والفعالية

بأهداف الأمة العربية ومبادئها وتراثها.

ويطالب المشاركون بالمواثيق الدولية التي تكفل كل هذه الحقوق حتى تتمكن جماهيرنا العربية من مواجهة التحديات التي تستهدف كافة الأمة العربية وشخصيتها الحضارية. ويؤكد المشاركون في الملتقى على أهمية وضع تشريعات خاصة بحقوق الانسان والالتزام بتنفيذها. ومن القضايا التي أثارَت نقاشاً مطولاً اعتبار مجالات الابداع الأدبي والفني وسائر الفعاليات الثقافية والعلمية أدوات متجددة وفعالة ليس فقط للابداع النظري المحض، ولكن لابداعات تشمل جميع مناحي الحياة العربية حتى يتمكن شعبنا العربي من خرق طوق التبعية والتخلف والتسلطية.

وكان الملتقى مناسبة تم فيها الاعلان عن انشاء المؤسسة العربية للانتاج الأدبي والفني (ابداع) التي ستكون اداة مستقلة في ايدي المبدعين انفسهم لانتاج أعمال يتوافر فيها إلى جانب الشروط الفنية الالتزام الصريح بقضايا الأمة العربية وتوجهاتها الوجدانية.

ومن خلال أعمال الملتقى ومدخلات المبدعين برزت رغبة الجميع فيما يلي:

١ - أن يعمل المجلس القومي للثقافة العربية على ترسيخ هذا الملتقى واستمرار انعقاده دورياً والحفاظ على ما يميزه من انفتاح ميادين الابداع الفنى والأدبي بعضها على بعض وتفاعلها وتكاملها، مع التوجه بحيث يكون كل ملتقى مسبوقاً باجتماعات مصغرة تخصص لكل صنف ابداعي على حدة بغية تعميق الطرح وشموليته.

٢ - ضرورة المزيد من الاعتناء بالابحاث والتعقيبات، على أن يعهد بها إلى أعلى الكفاءات والالتزام بالقضايا المطروحة والاهتمام بالتوجهات المستقبلية الكفيلة برسم معالم الطريق لابداع عربي متميز، قومي وملتمز بقضايا شعبه وأمته.

٣ - ضرورة التفتح على الطاقات الشابة المبدعة والعمل على تشجيعها ضماناً لاستمرار الخط النضالي في الثقافة العربية.

٤ - العمل على احترام حقوق المبدع العربي بما يلزم من التشريعات والمؤسسات التي تكفل حرية الابداع والمبدعين وانتشار الانتاج وتوزيعه دون قيود.

٥ - الاهتمام بالفعاليات الفنية والأدبية الموازية للملتقى من مسرح وتشكيل وموسيقى ومعارض كتب... الخ على أن تعد جيداً حتى تكون مثملاً لانتاجات نموذجية راقية المستوى، تجسم ارادة الملتقى ومبدعيه في انجاز أعمال ابداعية أدبية وفنية أصيلة مجددة وملتمزة بقضايا الأمة العربية.

٦ - ومن جهة أخرى يؤكد المبدعون على أهمية تنفيذ خطة المجلس القومي للثقافة العربية في مجال الدراسات والأبحاث، خاصة تلك التي تتناول قضايا العصر من منظور قومي وعلمي شامل، كما يطالب

المشاركون مختلف الهيئات الثقافية بدعم هذه الخطة خدمة للأهداف القومية.

٧ - التفتح على مجالات الابداع العلمي التي تظهر من خلالها قدرة العقل العربي على الخلق مما يسمح بالانخراط في حضارة العصر، وتحقيق التقدم في مختلف الميادين الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

هذا وقد صدر عن الملتقى بيان حول دعم الانتفاضة في الاراضي المحتلة التي هي في الحقيقة ابداع رائع لأسلوب جديد في معركة التحرر والدفاع عن الأرض وصيانة الهوية الحضارية لشعبنا العربي كله. ويتضمن البيان كذلك الخطوط العريضة لالتزامات المبدعين في دعم الانتفاضة بكافة جهودهم وابتكاراتهم حتى يتحقق الهدف التحرري الذي انطلقت من أجله.

وعلى هامش الملتقى حاور المبدعون والمثقفون العرب القيادة الثورية في الجماهيرية، الأمر الذي أتاح لهم التيقن بأن هذه الساحة باختياراتها المنهجية وأسلوب ممارساتها نموذج جيد للمجتمع الذي يحور ارادة الانسان العربي ويفسح له المجال للاسهام في بناء أمته وصنع مصيرها وتقدمها دون أي تسلط أو وصاية.

ويعبر المشاركون في الملتقى عن تقديرهم للشعب العربي اللبناني والتضحيات الجسيمة التي يتحملها في سبيل القضية القومية، كما يعبرون عن انشغالهم لما يتعرض له لبنان من مخاطر حقيقية، تهدد وجوده.

ويعلنون تأييدهم للمقاومة الوطنية اللبنانية، ولكل النضالات والتحركات المهادفة إلى طرد العدو الصهيوني من الأرض اللبنانية، وتحقيق مطامح الجماهير العربية في لبنان من أجل وحدة لبنان وعرويته وقيام نظام ديمقراطي فيه، ويؤكدون على ضرورة استمرار دور لبنان كحاضن للثورة الفلسطينية لكي يستمر الكفاح القومي التحرري من الجنوب إلى الجنوب.

وفي الختام يعبر المشاركون في الملتقى عن شكرهم وامتنانهم للجماهيرية على حسن الضيافة التي تعبر عن أصالة الروابط العربية وعمقها ومتانتها.

بيان حول الانتفاضة

تقترب الانتفاضة الشعبية العربية في فلسطين المحتلة من اكتمال عامها الثاني، لتدخل عامها الثالث، أكثر قوة وتماسكاً وإصراراً على مواجهة العدو، تقدم الضحايا متحدية بذلك جحافل العدو، والصمت المريب من حولها في الساحة العربية.

والمبدعون العرب من مختلف المجالات الأدبية والفنية المجتمعون في الملتقى العربي الثاني للابداع الأدبي والفني بدعوة من المجلس القومي للثقافة العربية، في الفترة من ٤ إلى ١٩٨٩/١١/٧ بطرابلس، إذ يقفون بإجلال أمام عظمة ما تصنعه جماهيرنا العربية

الصامدة في فلسطين المحتلة، وما تسطره من بطولات ومواجهة العدو الصهيوني المغتصب، تعلن من موقف التمجد والتلاحم هذا البيان لتأييد الانتفاضة الشعبية البطولية.

أولاً: إننا نرى في انتفاضة جماهيرنا العربية في الأراضي المحتلة إبداعاً نضالياً يعبر عن إرادة الشعب العربي في تحرير الأرض والإنسان العربي وإعادة لمصداقيته المهذورة.

ثانياً: جاءت الانتفاضة في هذه الظروف الصعبة لتبعث فينا حوافز نضالية جديدة ولتعزز الشعور بالثقة والكرامة بعد أن هددت السياسات الاستسلامية كل ذلك.

ثالثاً: قرر المشاركون التبرع بأجر يوم من مرتب كل شهر لدعم الانتفاضة، ويدعون كافة المثقفين وجماهير شعبنا في الوطن العربي لاتخاذ مبادرة مماثلة.

رابعاً: إن كل عربي مطالب بالاسهام في تكوين العمق القومي العربي للانتفاضة، ولذلك فإننا نعلن عن موقفنا المتناسك مع كفاح الشعب الفلسطيني في فلسطين المحتلة، وندعو إلى عقد (مؤتمر قومي شعبي لدعم الانتفاضة) من أجل أن تصبح هذه الانتفاضة مسئولية قومية شاملة.

ويقرر الملتي تحويل مؤتمر الشعب العربي باعتباره هيئة شعبية

قومية جامعة في أخذ المبادرة للدعوة لهذا المؤتمر الشعبي القومي لدعم الانتفاضة وتشكيل لجنة تحضيرية له بالتعاون مع المنظمات الشعبية والقومية من أحزاب ونقابات وقوى سياسية وشخصيات وطنية وثقافية في الوطن العربي.

ويكون من مهام هذه اللجنة:

(١) - وضع برنامج لتحقيق دعم شعبي عربي شامل للانتفاضة يحول دون أي تفريط في مكتسباتها أو محاولة إجهادها والقضاء عليها والحيلولة دون الاعتراف بالعدو.

(٢) - اختيار لجنة قومية تكلف بهذه المهمة، وتكوين لجان محلية في الأقطار العربية يكون من مهماتها حشد الجماهير العربية حول الانتفاضة وتوفير كل مستلزمات الصمود المادي والمعنوي لها.

والمشاركون إذ يقررون ذلك، يشيدون بكفاح الشعب العربي الفلسطيني بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية على طريق الكفاح المسلح، ويعتبرون شهداء الانتفاضة وشهداء الشعب الفلسطيني هم شهداء للأمة العربية، ويدعون كل القوى القومية التقدمية للوقوف مع الانتفاضة ومع كفاح الشعب الفلسطيني من أجل تحرير كل فلسطين.

صدر حديثاً

الساعة العاشرة والنصف ذات مساء صيفي

تأليف: مارغريت دوراس

ترجمة: رنا إدريس

لقد أصبحت ماريا فريسة السعادة. إنها يتجاسران. ففيما كان رجال الشرطة يمرّون، كانا لا يزالان يتبادلان النظر. وانفجر الانتظار أخيراً، طليقاً. من أركان السماء جميعها، من الشوارع جميعها، ومن هؤلاء النيام. من السماء فحسب، كانت ستحمر، هي ماريا، إنه كان رودريغو بايستر. إنها الآن الساعة الواحدة وخمسون دقيقة صباحاً. قبل ساعة ونصف من موته، وافق رودريغو بايستر على رؤيتها. ترفع ماريا يدها محيية. إنها تنتظر. ويد، بطيئة وبطيئة، تخرج من الكفن، وترتفع وهي تشير بدورها عن تواصل مشترك، ثم تسقط اليدان.



الإبداع وقضية الحرية



د . مبارك ربيع

١ - في مفهوم الإبداع

يقصد بالإبداع إنتاج شيء ما، يتميز بالجددة في الشكل أو المضمون أو هما معاً. ويعناصر جديدة أو قديمة جزئياً أو كلياً. والواقع أن الجدة الكلية للعناصر التي تكوّن الإنتاج الإبداعي متعذرة إن لم تكن حالة مستحيلة. وهذه الواقعة من شأنها أن تجعلنا نستحضر دائماً في معالجتنا لمشاكل الإبداع مقولة التطور والتقدم، بالمعنى الذي يجعل اللاحق من المراحل يستفيد من السابق ويتجاوزه، دون أن يعني ذلك بالضرورة مجرد تراكم كمي أو حركة ميكانيكية تقف عند حدود التأثير أو التأثير بل تعني بالأساس التبادل والتفاعل، وهو تبادل وتفاعل خلاق، إبداعي، أو مبدع، دون أية إحالة هنا على المفهوم البرجسوني للتطور الخلاق، بل المقصود ما يخالف ذلك المفهوم الروحاني الميتافيزيقي المفرغ من كل محتوى واقعي أو مادي.

ومن جهة إضافية فإن واقعة اتسام الإبداع بالجددة النسبية في العناصر الإنتاجية، يبعد بنا عن الميتافيزيقي والغبيي في تحديد هذا المفهوم. ذلك أن تصور الإبداع مرتبطاً بضرورة بعناصر جديدة كل الجدة، أو جديدة جدة مطلقة يقودنا إلى مواجهة الإبداع خلقاً من عدم، وهذا يجرنا لا إلى التعامل بمفاهيم ميتافيزيقية فحسب، بل إلى صلب المتافيزيقي مضموناً ومنهجاً، وموضوعاً، على نحو ما عرفه

الفكر الإنساني لدى عديد من الفلاسفة عموماً والمتكلمين والمتصوفة وغيرهم.

هكذا نتقدم بعض الشيء في رسم حدود ما نتحدث عنه من مفهوم للإبداع باعتباره إنتاجاً إنسانياً أي مشروطاً بالشرط الإنساني، أو جملة الشروط من فلسفية، ونفسية، واجتماعية بالمعنى العام دون أن يتنافى ذلك مع كونه جدة وتجاوزاً.

إن سمة الجدة (وقد تصبح حادثة في مستوى آخر) تجعلنا نميز بين الإنتاج الإبداعي كحد بين الانتاج المكرر، النسخة، وبين الخلق المطلق للإنتاج. وهذا الموقع يجعل العمل الإبداعي في مستوى الإثارة بالنسبة للطرف المتلقي، ويسمح بتمرير الخطاب المطلوب.

إن النظريات السيكلوجية الفردية الخالصة والاجتماعية الخالصة كذلك، على اختلاف ما بينها، عندما تقف كل منها عند حدودها، لا تستطيع أن تقدم موقفاً مقنعاً يتيح فهم طبيعة العملية الإبداعية سواء في وظيفتها أو في تفاعل عناصرها ومكوناتها والعوامل المتداخلة فيها.

فكما أن الوعي الفردي ليس جزيرة معزولة مغلقة على ذاتها، فإنه كذلك لا يمكن أن يكون (مونادا) مادياً أو روحياً يعكس الكون من حوله، وبالتالي فليس الوعي الفردي وحده أو الجمعي وحده هو ما

يفسر طبيعة الإبداع، فالإبداع الأدبي والفني ليس مجرد انعكاس للضمير أو الوعي الجمعي^(١)، ولا مجرد تسجيل للواقع كيفما كان بل هو تركيب وبناء، وتشكيل لعالم مختلف وجديد بالنسبة لما هو فردي أو جمعي، وذاتي أو موضوعي واقعي، دون انتفاء بالضرورة للمشابهة والمقاربة. وعلى المستوى التحليلي بالذات، ومن منظور آخر تتيح المقاربة والمشابهة، تداخل أنماط الوعي بين المرسل الباث، والمرسل إليه. فيتفاعل المتلقي مع الإنتاج الإبداعي على مستوى الإلهام والطموح والوعي بالذات وتجاوز الإحباطات والقيود الآتية، الموضوعية والذاتية، المادية والمعنوية.

هذا التوجه في الفهم والتحليل تؤيده أبحاث ودراسات علمية متعددة. منها افتراض أن العمل الإبداعي فرصة لترميم الصدع الحاصل بين «الانا» و«النحن»^(٢) أي بين الذات والغير، بين الوعي الفردي والوعي الجمعي. . . ومنها افتراض عتبة توتر إبداعي تقع في مجال ما بين درجة عليا وأخرى دنيا ينتفي عندهما الإبداع^(٣). إذ مع التوتر العنالي من جهة والتراخي من جهة ثانية، يحل التخشب والاحتراف أو إعادة الإنتاج.

وكما يتجلى الإبداع عملية أو عمليات محكومة بالظروف الإنسانية في مكوناتها ووظيفتها، فإنه يتجلى كذلك في أدواته ووسائله، ويبقى التميز في كيفية التصرف والاستخدام لهذه الوسائل والأدوات، بما يجعلها في إنتاجها تخرج من مستوى العادي والمألوف والمبتذل والمتكرر إلى مستوى الجميل والمدهش والعجيب والفريد من نوعه!

٢ - في مفهوم الحرية:

أما الحرية فمفهوم يفتح مبدئياً باب المتافيزيقا على مصراعيه بل هي المعين الأصيل لكل تفلسف. . . فالحرية تعني حالة من يأتي فعله أو سلوكه بعيداً عن كل ضغط، أو إكراه، أو تأثير خارجي، أو بالأحرى أجنبي عن ذاته بما يعني مطابقة الفعل للذات، أي صدور الفعل عن إرادة حرة مستقلة^(٤). وهنا نجد أنفسنا أمام ما وجدناه عند مواجهة مفهوم الإبداع وإطلاقه. فحالة الحرية تبدو من هذا المنظور تجرداً عن الأسباب والغايات، وتحتمل التجرد حتى عما هو ذاتي أو داخلي منها، بالإضافة إلى ما هو خارجي.

ومن الواضح أن مثل هذه الحرية أو هذا التصور بالأحرى، ليس في مستوى النسبي والواقعي، والإنساني بصفة خاصة، لذلك

(١) L.GOLDMANN . LA CREATION CULTURELLE DANS LA SOCIÉTÉ MODERNE . P.P 61 - 62, DONOEL; 1971.

(٢) فرضية أساسية في دراسة:

د . مصطفى يوسف، الأسس النفسية للإبداع الفني . .

أنظر ص 122-154 دار المعارف، القاهرة 1970.

(٣) د . سلوى سامي الملا، الإبداع النفسي، ص 153، دار المعارف، القاهرة، 1972.

(٤) V.LALANDE, VOC...

نصرف النظر عن تحليله من هذا المستوى.

إننا إذا اعتبرنا ارتباط لفظ الحرية بلفظ قضية في العنوان، فلإننا قد نجد قيداً ربما يحدد المسار، باعتبار أن ما يكون قضية يستلزم درجة من الحدة والمحسوسية والواقعية، فتصبح قضية الحرية أقرب إلى التحديد.

هنا ترتبط الحرية أيضاً بالإنسان وظروفه وشروط وجوده، كفرد وجماعة ومجتمع، وكوحدة كونية أو مجموعة وحدات أيضاً.

والإنسان محكوم عليه بحياة المجتمع. وفي هذا النمط من الحياة والتواجد مع الغير، يصعب الحديث عن حرية مطلقة بالنسبة للأسباب والغايات على إطلاقها، البعيدة والقريبة، الفردية والجمعية، الداخلية والخارجية، بل يصبح الحديث عن الحرية في هذا المستوى ذاته ولو أمكن، مرتبطاً بمبادئ مختلفة كالأخلاق والمحكمة والحكم والإرادة. . . وقد يمتد الاختلاف والتحديد تبعاً لذلك، إلى التمييز بين حرية على مستوى النية والقصد، وحرية على مستوى الفعل والسلوك. . . لكننا إذا ربطنا مفهوم الحرية بالإنسان وظروفه وشروط حياته اليومية، فسنكون أمام حرية اجتماعية وسياسية واقتصادية. . .^(٥) وهنا قد يكون استخدام كلمة تحرر مناسباً، أو إن استعمال لفظ حرية يقصد به واقعياً مضمون التحرر.

وهنا يتجه محتوى كل من التحرر والحرية إلى حق حرية وواجبها، حرية التعبير، والرأي، والتنقل، والاتصال، والاجتماع؛ وما يرتبط بكل ذلك من حريات اجتماعية وسياسية فردية وجمعية، أي جملة ما أصبحت تحدده وثائق حقوق الإنسان منذ ١٧٨٩.

إن هذا التصور للحرية كحق إنساني إذ يخرج بنا عن متهات التجريد والمتافيزيقا يفترض التالي:

- الحرية قيمة من حيث أنها حق، وبالتالي فقيمة الإنسان من حيث هو كذلك، مرتبطة بمدى حرته، ووعيه بقيمها.

- الحرية تتطلب كل ضروب النضال التي يتطلبها أي حق من حقوق الإنسان كحق الشغل والتعليم وغيرها. . .

- ارتباط الحرية بالمسؤولية، سواء للحفاظ عليها كقيمة أو في العمل من أجل تحقيقها واقعياً.

هذه الارتباطات المتعلقة بالحرية كحق متحقق في ظروف محددة اجتماعياً، وبصفة موضوعية، تفرض مفهوم الواجب والحد. فهي بطبيعة الحال ليست مطلقة ما دمنا نعمل لتجنب ما هو متافيزيقي ومثالي. هنا تبرز صعوبات إضافية في تحديد مفهوم الحرية، بتحديد الحد الذي يحق أن نقف عنده، ولا نتعداه، لأنها إذ ذاك لن تصبح حرية. هنا يتدخل مفهوم القانون أو القوانين المنظمة للمجتمع فتكون حدود الحرية من الناحية الصورية هي حدود ما يرسمه القانون. ولكن أي قانون؟ وما مصدره؟ وما الضمانة على أنه بالفعل قانون الحرية أو قانون للحرية؟ ومتى يكون كذلك؟

(٥) نفس المرجع.

لا يسمح المجال بالإجابة عن هذه الأسئلة، لا خشية الاطناب فحسب، ولكن خشية الضياع بعدما رسمناه من توجه واقعي للحرية والحريات. يكفي أن نقول إن الحرية، حسب التصور الذي قدّمناه تتنافى مع كل انتهاك لها، كما تتنافى واقعياً مع سوء استغلالها والتصرف بها، والذي يجعلها مساساً بحرية الآخر، سواء كان فرداً أو جماعة. لكن، ومرة أخرى ما الحد بين الحرية وفائضها إن صح هذا التعبير؟ من البدهي أن مبدأ الجواب عن كل الأسئلة الشائكة السابقة يتمثل في أن كل حد للحرية مهما كانت طبيعته، يجب أن يكون نتاج الحرية أيضاً. فما ترتضيه الجماعة أو المجتمع بحرية ارادته، وبإراداته الحرة، هو ما يصلح حداً أو قانوناً للحرية. بحيث لا يحدّ الحرية إلا الحرية ذاتها.

٣ - في العلاقة بين الابداع والحرية:

وهكذا تصبح الحرية حقاً مرتبطة بواقع الإنسان الفرد في حياته اليومية، وقيمة صميمية في وجوده محصنة بالارادة الحرة لجماعته ومجتمعه.

إذا توصلنا إلى هذا التصور فما العلاقة بين الابداع والحرية؟ من الواضح أننا في المستوى المثالي والمتافيزيقي نكاد نجد تطابقاً بين المفهومين. فالإبداع بالمعنى المطلق من شيء، أو من عدم هو الحرية المطلقة، أو أحد تجلياتها بإعتبار أن هذا المستوى من الحرية لا يحد بشيء أو زمان أو مكان. لكننا حاولنا دائماً التخلص من هذا المستوى، وبناء تصوراتنا على ما هو واقعي مجسد.

هكذا توصلنا إلى أن الإبداع إنتاج إنساني أي فعل إنساني يتميز بالحدة بواسطة عناصر جديدة أو قديمة جزئياً أو كلياً. وهذا ما يجعل العمل الإبداعي محكوماً بالشرط الإنساني مع اتسامه بالإثارة للجمالية والدهشة والإعجاب..

العلاقة بين الإبداع وقضية الحرية تبدو واقعياً فيما يمثله من بعد عميق للذاتية والشخصية الفردية والجمعية. فانتفاء الإبداع عن الإنسان - لو أمكن تصوره كانتفاء الحرية، يترتب عليه انحطاط قيمة الإنسان في الإنسان. ويمكن في هذه الحال الحديث عن حرية الإنسان، كما نتحدث عن حرية سائر المخلوقات والكائنات حيها وجامدها، كما يمكن الحديث عن إبداع في هذه الحال أيضاً بمثل ما نتحدث عن «تطور خلاق» غامض مهما كان مثالياً أو روحانياً، أو حتى عن نظرية للتطور لا تقل غموضاً في دلالتها على الحرية، وسواء هنا أو هناك فلا يمكن الحديث عن إبداع وعن حرية حقيقيين مع انتفاء الوعي، والمسؤولية، والذاتية الفردية الجماعية.

ويبدو الارتباط الواقعي الطبيعي بين الابداع وقضية الحرية، في اعتبار الإبداع الأدبي والفني تجاوزاً، ومن ثم فهو ثورة مهما كانت درجتها، ثورة على السائد والمألوف والمبتذل.

والجدة الإبداعية، ثورة، قد تكون شاملة كلية أو محدودة جزئية، قد تتناول الشكل أو المضمون بصفة جذرية أو طفيفة، على نحو عمقي عمودي أو أفقي امتدادي فالتجاوز والجدة، وبالتالي إبداع غير المؤلف وخلقه، يؤدي إلى إثارة المقاومة من قبل الذوق المألوف، والجمالية السائدة، والقيم والمحنة والجماعة المتخشبة، والسلطة القائمة.. وذلك حسب القطاع الذي يهتز بفعل الجدة.. التجاوز.. الثورة..

من يحتضن هذه الثورة الإبداعية؟ إنها الحرية. والحرية أكثر من حاضن للجدة والثورة الإبداعية، إنما جوهر الفعل الإبداعي. ولا يمكن للثورة الإبداعية أن تستكين إلا مؤقتاً أو ظاهرياً، وإلا استحالت إلى عادي ومألوف ومبتذل. هنا نلمس لحظة التوهج التي يلتقي فيها الإبداع بالحرية.. وهي ما يعبر عنه واقعياً بقضية الديمقراطية. فالحرية المنشودة للإبداع هي أكبر قدر ممكن من الحقوق لأكثر قدر ممكن من الناس.

إن العملية الإبداعية باعتبارها تجاوزاً، تجعل الإنسان لا يقف من الكون، والمجتمع خاصة موقف التكيف، أي أنه لا يعيش في مستوى البعد الواحد كما يقول ماركوز. والعمل على تشكيل الكون والمجتمع خاصة، تشكيلاً جديداً بإيجاد أساليب جديدة في التعبير عنه، وخلف أشكال مختلفة من ذلك إنما هو رفض لهذا المجتمع وتجاوز له وثورة عليه^(٦)، حتى على مستوى الشكل الإبداعي، على أنها ثورة ورفض قد تتجلى إبداعياً، في صيغ أخرى تتعلق بالموضوعات والأشكال والأساليب والمضامين..

وإذا كنا لا نجادل في أن الحرية والديمقراطية تمثل البيئة الصالحة للإبداع، فلا يمكن أن نستنتج بطريقة آلية أن انتفاء الحرية والديمقراطية يمثل بالضرورة وعلى نحو قطعي انتفاء الإبداع.. فالإبداع ألف طريقة للتجلي والتعبير، وكلما ازداد تعمقاً في الإبداعية.. زادت قدرته على ذلك.. وفي هذه الحال فإن الإبداع يخوض معركة الحرية، وهو لا يتم فحسب على مستوى الرمز والإيحاء والأشكال والأساليب المعبرة عن رفض المنافي للحرية ممثلاً للسلطة كيفما كانت طبيعتها، بل إنه يتم كذلك على مستوى الحث والتحريض على التعبير وتأسيس الحرية والديمقراطية، بتقديم الموضوع والمضمون المناسب... وهذه الوظيفة المضمونية التحريضية مع ذلك لا نراها تكتسي قيمتها من دورها ومحتواها بالذات، بقدر ما تكتسيه من قيمتها كإبداع وذلك حتى نبقي في مستوى الاسبقية الإبداعية للإبداع، والقيمة الإبداعية للإبداع أولاً وأخيراً.. باعتباره جدة، وتجاوزاً، وثورة باستمرار، مع الحرية والديمقراطية وفي ظلها ومن أجلها.

الشعر والحرية .. الشعر هو الحرية

محيي الدين صبحي

تتألف القدرة على الابتكار في التفكير الإبداعي المغاير والمغيّر من العناصر التالية:

١ - الأصالة: وهي تقديم استجابات غير مألوفة لمنبهات مألوفة، وإجراء ارتباطات وتداعيات بعيدة بين أفكار شائعة. إنها الخروج على الحلول التقليدية.

٢ - المرونة: القدرة على التغيير والمواجهة وتعديل المواقف وتحسس نقاط الضعف حسب ما تقتضيه إعادة التنظيم.

٣ - الطلاقة: إذا كانت الأصالة هي الجودة في الكيف فالطلاقة هي كثرة الحلول الإبداعية والأفكار الأصلية.

٤ - الحساسية للمشكلات: المبدع هو الذي يتحسس مظاهر النقص والقصور في أداء المجتمع العملي والنظري، ثم يقترح بدائل مبدعة.

٥ - التمسك بالاتجاه: فالإبداع ليس ارتجالاً أو ميضاً عابراً نستريح بعده. وإنما هو خلاصة الاختصاص والثقافة العامة واحتضان المشكلات الفنية الكبرى طيلة الحياة، ثم المثابرة والدأب وتقليب الأمور على كل الوجوه الممكنة. لأن العملية الإبداعية في حل المشكلات تمر بأربع مراحل: الإعداد الواعي ثم الكمون، وإنكشاف الحل كلية ثم التحقق منه. إن الإدراك الإبداعي يتصف بالقدرة الشديدة على الاختيار من بين المنبهات والمواقف والخبرات التي تعرض له. والاختيار دليل على وجود هدف مسبق وإرادة توجه الفنان نحو الهدف، وتركز اهتمامه عليه. وهذا التركيز هو ما سباه أبو حيان بالروية، وهي النشاط العقلي الذي تتأزر في أدائه كل الملكات.

٦ - التبصر أو ثقابة النظر، وهي القدرة على اختراق الحجب

يعرف أبو حيان التوحيدي الحرية بأنها «إرادة تقدمتها روية مع تمييز»^(١) فالتعريف العربي للحرية يقرنها بالتفكير في شيء وتمييزه عن غيره ثم اختياره.

والحرية في علم النفس: القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لتأثير قوى باطنة سواء أكانت البواعث أم الدوافع^(٢). فالحرية النفسية أو الداخلية هي التعالي على الأهواء والمغريات بغية تحقيق هدف أسمى منها.

أما الحرية في القانون: فهي القدرة على تحقيق فعل أو الامتناع عنه دون خضوع لأي ضغط خارجي^(٣) فالحرية في القانون تقابل الضرورة والقسر أو الإكراه.

والجامع بين هذه التعريفات إرادة الفعل عن قصد وروية، والتعالي عن الأهواء السريعة العابرة، والتخلص من حكم الضرورة لبلوغ مستوى تتحقق عنده الإرادة الذاتية، بفعل يمليه التدبر ويؤدي إلى الشعور بالسمو والتعالي عن الضرورات الداخلية والخارجية. فالفعل الحرّ فعل فريد يعتمد على القصد الواعي الناتج عن التفكير وعن التأمل الشعوري الواعي منه وغير الواعي، كما أن نتائجه فريدة لأنها تتجاوز مكوناته الأولى من قصد وثقافة وخبرة ومقارنة توصل إلى فعل متميز عما سبقه وقائم بذاته أي يدل على صاحبه وينفصل عنه في آن.

وهذه كلها صفات الإبداع في العمل الفني.

فالإبداع لغة: إحداث شيء على غير مثال سبق. وفي علم النفس: القدرة على ابتكار حلول جديدة يتقبلها المجتمع لمشكلة قائمة.

(١) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، القاهرة 1929 - ص 314
(٢) و(٣) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة 1979، ط 3 ص 170.

التقليدية لارتياح مناطق مجهولة من المعرفة الإنسانية واقتحام الظاهر توصلاً إلى الباطن^(٤). إنه التوق إلى الانتشار والتمدد والتطور والنضج باتجاه التعبير عن كل قدراتنا البشرية إلى المدى الذي يجعل ذلك معزراً لوجود الإنسان وازدهاره. فالإنسان ليس كائنًا جاهزاً، لذلك سيظل في جوهره مايفعله بنفسه ولنفسه. الإنسان يكون نفسه باختياراته وبقدرته على انتزاع النشوة من خلال الإحساس العميق بالحياة، والتوصل إلى الإلهام من خلال المعرفة. والمبدعون هم الذين يهبون حياتهم كلها لقضية واحدة علمية أو أدبية أو إجتماعية بدافع توق مجرد للإبداع وحُب مشخص لمجتمعهم وأمتهم وإخلاص للحقيقة حيثما كانت ونشدان للكمال أُنَى أُنَى.

يتحدث الفيلسوف النفساني إريك فروم عن «الانتحاء المنتج - Productive Orientation» لدى الفرد المبدع فيقول إن هذا الانتحاء يعتمد على نوع العلاقات التي يقيمها المرء مع العالم الخارجي، وأهم العلاقات الحب. فالحب اتحاد مع شيء خارج الذات، وهو خبرة تتضمن الانفصال والاتصال، والعزلة والتكامل والمشاركة. يعبر الانتحاء المنتج عن نفسه من خلال التفكير الذي هو محاولة للإمساك بالعالم من خلال العقل، ومن خلال الفعل حيث يكون للفن والحرفية أهميتها الكبيرة^(٥) فالشخصية المبدعة تمرّ بخبرتي الحاجة للكفاءة والحاجة للجدّة أكثر من أي دافع آخر. فإن سادت الحاجة للكفاءة اتجه الفرد نحو الحرفية أكثر من الابتكار، وإن تغلبت الحاجة للجدّة اهتم المرء بالابتكار أكثر من الحرفية، أما إذا تساوى الدافعان فيكون المبدع آنذاك معلماً كبيراً.

* * *

أعتقد أن التباين بين الفعل الحر والفعل المبتكر أظهر من أن يحتاج إلى مزيد من البراهين. فمن خلال التحليلات اتضح اشتراك الفعلين في كثير من العناصر والخصائص بحيث يمكن القول بأن الإبداع حرية أو أن الحرية إبداع دون أن تقع في تلاعب بالألفاظ. وبما أن الشعر إبداع فهو فعل حرية وابتكار. ولكن السؤال هو كيف يفعل الشعر فينا فعله، فيحملنا من سورة الطرب إلى رحاب الكشف وآفاق الحرية؟

يشارك الشعر مع بقية الفنون بأنه حدس تعبيرى أي: الفعل الخيالي الأولي للتشخيص أو التشكيل الفردي. والحدس هو سورة المشاعر التي تستحلب في لاوعي الشاعر خلال حياته العملية، وليس هو الشعور المسفوح والمعرض للجمهور، إنما هو الشعور الذي انفصل عن ذات صاحبه واتخذ شكلاً موضوعياً، شكل قصة أو حادثة في سلسلة من الصور. فالحدس التعبيري هو الشعور الموضوع، المجسد، والقابل للمعرفة عبر الفعل اللغوي للقصيدة.

(٤) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة 1970، ص 33.

(٥) Erich Fromm, The Art of Loving, N.Y, 1956, P39.

يقول كروتشه إننا نجد في الشعر أن «الشعور أجمعه انقلب إلى صور، إلى هذه العقدة من الصور، فهو شعور خاضع للتأمل ومحل ومتعال. ومن ثم فلا يجوز أن يدعى الشعر شعوراً ولا صوراً ولا حاصلاً لهما، إنما الشعر «تأمل الشعور» أو «حدس غنائي» أو - وهو نفس الشيء - «حدس محض». محض، أي خال من كل دلالة تاريخية ونقدية لحقيقة الصور التي نسج منها، أو لانعدام حقيقتها. كما أنه يشمل نبض الحياة الصافي في مثاليته الخاصة.

«فالغنائية ليست تدفقاً بلا نهاية، ليست صراخاً ولا نشيجاً، إنها موضوعة ترى بها الذات نفسها على مسرح وتحيل نفسها إلى قصة، كما أنها تمسرح نفسها. هذه الروح الغنائية تصوغ الشعر في كل من الملحمة والمسرحية، ثم لا تفرقهما عن الشعر الغنائي إلا بعلامات خارجية»^(٦).

فالشعور الموضوع هو مضمون الشعر، كما أن إعطاء المضمون الشعوري شكلاً فنياً هو إضفاء طابع الشمول عليه لأن «أفكار الحياة وأفعالها وانفعالاتها، حين تتسامى لتصبح مادة للشعر، لا تبقى الأفكار التي تصدر الحكم، والخير والشر أو اللذة والألم مما عايناه أو قمنا به - لا يعود هو ذاته. كل ذلك يغدو الآن عواطف ومشاعر خفتت وهدت على الفور، ثم انقلبت في المخيلة. هذا هو سحر الشعر: وحدة الهدوء والاضطراب، وحدة الدافع العاطفي مع العقل الذي يسيطر بالتأمل والتفكير. إن هذا انتصار للتأمل، لكنه انتصار ما تزال تهزه المعركة السابقة»^(٧).

ولذلك كان يعتقد شلي أن «الشعر سجل لأفضل وأسعد اللحظات عند أسعد وأفضل العقول»، ويتابع في «دفاعه عن الشعر»:

«الشعراء هم مفسرو الإلهام الذي لا يدرك، وهم مرآة الظلال العملاقة التي يلقيها المستقبل على الحاضر».

أي أن الشعراء هم مشرعو المستقبل: فكيف يتأتى لهم ذلك؟ إن هذا يعود بنا إلى عصور سحيقة كانت ترى الشاعر إما مجذوباً أو ملهماً، وفي الحالتين يكون مخلوقاً متميزاً عن البشر. وقد عكس أفلاطون هذا الخلاف في محاوره أيون، إذ يقول على لسان سقراط إن الشعراء ورواتهم ينطقون بما ينطقون عن طريق ناموس إلهي:

«ذلك لأن الشاعر شيء منور بمنح مقدس، وليس فيه ابتكار إلى أن يوحى إليه، ويغيب عن حواسه، ويخرج عن عقله: وحين لا يبلغ مثل هذه الحالة يكون عاجزاً فاقداً القدرة على لفظ نبوءاته».

وقد طرح رامبو قضية الشاعر الرائي على الحركة الرمزية التي

(٦) مقالة كروتشه في الموسوعة البريطانية 1920.

(٧) محاضرة كروتشه في اوكسفورد «دفاع عن الشعر» 1933 و 6 و 7 عن: ويمسات وبروكس، النقد الأدبي - تاريخ موجز، ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، دمشق 1975 - ج 3، ص 734. وجميع الاقتباسات الأخرى من المصدر نفسه.

تبتتها من خلال عقيدتها بحسوسية الكلمات والإيماء والاستحضار الشعائري للشيء الغائب بموسيقى الكلمات، حيث تبخر اللغة ثم يعاد امتصاصها بالنغم. بذلك تشوش حواس المتلقي ويغيب عن وعيه، فيصبح في مثل حالة الشاعر إبان لحظة الإلهام.

وقد تبنى مفكرون مختلفو المشارب قضية رسالة الشعر الرؤوية وقدرة الشاعر المتنبي، فنقرأ لتوماس كارليل في موت غوته:

«الشاعر الحق، هو الآن، كما كان من قديم الزمان: الرائي الذي تمتلك عينه موهبة تبين سر الإله في الكون، وتحل ألغاز بعض سطور الكتابة الأرضية فيه. ونحن ما نزال نستطيع أن ندعوه (الرائي) لأنه يرى في أعظم هذه الأسرار (السر المكشوف)، والأشياء الخفية وقد غدت واضحة، وكيف أن المستقبل ليس إلا طوراً من أطوار الحاضر (وكلاهما مغروس في الأبدية) لذلك فإن كلماته في حقيقتها نبوية، فما يقوله سوف يحدث (الأعمال الكاملة - موت غوته).

يتفاوت التعليل العلمي المعاصر لمقدرة الشاعر الرؤوية بين علم النفس الفردي وعلم النفس التحليلي. ريتشاردز يعتبر الشاعر أكثر وعياً من الإنسان العادي، وخاصة في لحظة الإبداع، فمساحة الوعي عند الشاعر - إن صح التعبير - أكبر من مساحته عند الإنسان العادي:

«فمثلاً قد يبدو لنا أن الحمام الذي يخلق فوق ميدان الطرف الأغر لا علاقة له بلون الماء في الأحواض أو بلهجة صوت المتكلم أو بمداول ملاحظاته، فنحن لا نستطيع أن نسيطر إلا على حقل محدود من المنبهات بينما نغفل عن المنبهات الأخرى. لكن الفنان لا يصنع ذلك، وفي مقدوره أن يسيطر على رقعة كبيرة من المنبهات إذا كان بحاجة إلى ذلك»^(٨).

سعة الوعي وحدة التوتر وكثافة الخبرة ورهافة الإحساس تساعد الشاعر على خلق تزامن حسي - syndethesis وهو انسجام دوافعنا وتوازنها. وربما كان ذلك من العوامل التي تدفع وعي الشاعر نحو المستقبل والتفكير الرؤوي. إذ بما أن القصيدة مصهر للتفكير والشعور فإن قيمة الشعر تكمن في توحيد المتناقضات والتأليف بين التناقضات، كما يقول البلاغي عبد القاهر الجرجاني. لكن تأليف المتناقضات يقتضي إطلاق العنان لكل دوافعنا النفسية دفعة واحدة بتنسيق لا يفرض الكبت على أي منها، وتلاؤم يحفظ حرية الحركة لكل دافع. حرية الدوافع هذه تميز تجربتنا في التزامن الحسي عند قراءة الشعر، حيث تنتهي التجربة وقد اعترانا شعور بالصفاء والحرية والتحكم في النفس والتأهب والتحفز، فيترأى لنا أننا ننظر في قلب الأشياء وأنها تخففنا من قيود الحياة العملية وألقينا عن كاهلنا

(٨) أي. إ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة 1961، ص 244

عبء الوجود. وقد أطلق كانت على هذا الشعور إسم «التنزه - disinterestedness وعرفه بأنه «هدفية دون هدف» على اعتبار أنه ليس غاية تقصد نحو هدف محدد بطريقة عملية وتملكية، وإنما هو شعور بالاتحاد والتفاعل المتناغم بين الإحساس والفكر، فهو تحرر كامل من الضرورة العلمية والنفعية، وبالتالي يقول كانت في «نقد الحكم»: «فهو ينتمي إلى شروط للحرية فوق الحواس».

وسواء اعتبرنا التنزه والتزامن الحسي شيئاً واحداً أو أمرين مختلفين، فإن الشعر عن طريقهما يفتح للشاعر حجب الغيب ويحرر القارئ من قيوده النفسية، ويضعه في جو من الحرية فوق الحواس. علم النفس التحليلي يعالج الشاعر الرائي والمتنبيء بطريقة مختلفة تماماً. فكارل يونغ يفترض للنفس الانسانية أساساً عميقاً يتوسط بين الوعي واللاوعي الفرديين وبين الوظائف الفيزيولوجية للجسد. هذا الأساس العميق مكون من «ثقل كل تجربة كونية في كل زمن... صورة الكون التي ما زالت قيد التكوين منذ عصور لا تذكر» فهو لا يضم فقط «غرائز المرحلة الحيوانية، بل كل تلك الفروق الحضارية التي تخلقت آثارها في الذاكرة الناقلة». وهو يسمي هذا الأساس النفسي اللاوعي الجمعي، وهو قاع المحيط الذي ترسب فيه تجارب الحياة منذ أن وجدت حياة. هذه الرواسب تبدى للفرد على شكل صور. وبذلك يكون اللاوعي الجمعي «هو الطاقة الحياتية التي تولد بتحريكها العفوي، للتعبير عن نفسها، شخصية البطل في الأسطورة والخرافة والشخصيات المشابهة التي قد تغطي على الوعي الشخصي إذا ظهرت في الأوهام الفردية»^(٩).

وبما أن هذه الشخصيات الأسطورية تبدى للوعي كأنماط ثقافية متكونة في اللاشعور الجمعي فإن يونغ يرجعها إلى «ذلك الإرث الاجتماعي من المعاني المختزنة في التجربة الجمعية للعرق». ولهذا فإن لكل عرق أساطيره التي تتكون بحسب تجربته الألفية مع الطبيعة والأقوام المجاورة. ويرى يونغ أن النماذج البدئية في الشعر تحمل إلينا أصداء التجربة العرقية فتمتعنا بالاستجابة إلى ذلك «الإرث الاجتماعي من المعاني المختزنة في اللغة التي انحدرت إلينا من أسلافنا. وهذا الإرث يعيد إلى الفعالية إمكانات طبيعتنا الموروثة»^(١٠).

إن النموذج البدئي شكل، قد يكون إنساناً مثل آدم أو إلهاً يرمز إلى جوانب معينة مثل بروميثيوس وسيزيف أو وضعاً اجتماعياً كطقوس الزواج والموت والولادة، أو حالة مثل المرأة الغاوية التي ظهرت في أساطير الفراعنة قبل خمسة آلاف عام في حكاية الشقيقتين ثم انحدرت في الكتب المقدسة باسم زليخا، وما زالت تطل في الروايات والأفلام. بذلك تكون النماذج البدئية مضمون الأدب.

Maud Bodkin, Arche Typal Patterns in Poetry, Vintage Books, (٩) N. Y. 1958 P. 19

(١٠) المصدر السابق، ص 23.

يقول يونغ كان النموذج البدني «يكسر نفسه على مدى التاريخ حيثما تجلى الخيال الخالق بحرية» وبالتالي فإننا حين نواجهه نشعر بانفعال غريب، يكشف يوصلنا بأصولنا العرقية والبشرية: «تتميز اللحظة التي يظهر فيها الوضع الأسطوري دائماً بكثافة إنفعالية غريبة، فكأن فينا أوتاراً قد مست لم تكن تتردد (أنغامها) من قبل، أو كأن قوى فينا كانت حبيسة وانطلقت، لم تكن نحلم بوجودها».

مصدر الانفراج عند ملاقة النموذج البدني في الشعر أن النموذج البدني يقدم إلينا ظرفاً تتلاءم معه بسرعة، في حين أن حياتنا العادية ستب لنا أنواعاً من صعوبة التكيف: «فلا عجب إذن أنه حين يطرأ وضع نموذجي نشعر فجأة بانفراج غير عادي، كأننا في بحران أو تحت سيطرة قوة خارقة. إبان مثل تلك اللحظات لا نبقي أفراداً، بل نغدو عرقاً».

فإذا كانت وظيفة الفن تحريرنا من ذاتنا الفردية وإعادة دمجنا بالتجربة الوجودية للعرق، فإن وظيفة الفنان اكتشاف النماذج البدنية وإعادة تشكيلها وفقاً لأغراض الفن في عصره لسد النقص الذي يراه في حياة أمته وتوجيهها نحو مستقبل يحقق ذاتها وإنسانيتها معاً:

«إن العملية الإبداعية، بقدر ما نستطيع تفصيلها، تتألف من إحياء لاواع للنموذج البدني ومن تطوير وتشكيل لهذه الصورة حتى يتم إنجاز العمل. إن تشكيل الصورة الأولية، كما يتم، هو ترجمة إلى لغة الحاضر التي تجعل بإمكان كل إنسان أن يجد مرة أخرى أعمق ينابيع الحياة التي، لولا الفن، لانغلقت دونه. وها هنا تكمن الأهمية الاجتماعية للفن، فهو يعمل على الدوام في صقل روح العصر، لأنه يلد تلك الأشكال التي يحتاج إليها العصر أشد الحاجة».

«... إن النقص النسبي في قدرة الفنان على التكيف يغدو مكسبه الحقيقي، لأن هذا النقص يمكنه أن يظل يتنكب السبل المطروقة ويفضل أن يطارد توفقه فيجد أموراً يحرم منها الآخرون دون أن يلاحظوها».

«... لذلك.. فإن الفن يمثل عملية تقويم ذاتي للعقل في حياة الأمم والدهور»^(١١).

وقد لخص إيليوت نظرية يونغ وطورها بجملة واحدة فقال في مقالته «التراث والموهبة الفردية»: «إن الشاعر أكثر معاصريه حداثة وأشدّهم قدرة للانفتاح على طفولة العرق». أي أن نفس الشاعر لفتوحة من اتجاهين: نحو طفولة العرق، ونحو مستقبل الأمة بطرح رؤيا عن الحياة أصلح وأفضل مما هو موجود.

ثمة طريقة أخرى يحررنا بها الشعر من إसार اليومي العابر

والنظرة العملية التملكية، تضاف إلى التنزه والتزامن الحسي والتكامل مع العرق. هذه الطريقة هي من أعظم الآثار التربوية للفن. وهي أنه يطبع مشاعرنا على حب النظام والاقتصاد والدقة والضبط والوضوح والكمال. وهي صفات يمتاز بها كل عمل فني عظيم يحمل رؤيا عن حياة حرة شجاعة.

إن قبح العالم وفوضاه يشكلان تحدياً للفنان، والفنان ليس متلقياً سلبياً للجمال الذي يجده متأسلاً في الطبيعة. الجمال ليس موجوداً. إنه من صنع الشاعر الذي يفرضه بإرادته فرضاً، وبذلك ينتصر على الفوضى. ففي الجمال تندحر المتناقضات، وتبدي أرفع إشارات القوة نفسها في دحر المتناقضات. الفنان يبدع بدافع من الفرح والقوة، وليس بدافع من الضعف. وأكثر الفنانين إقناعاً هم بالضبط أولئك الذين يجعلون التآلف يأتي من أي تنافر. الشاعر العظيم قادر على الاعتراف بصفة الوجود الرهيبة والتي هي دائماً موضع تساؤل، وذلك مع استمراره في التأكيد على حلاوة الحياة. ويبدو المتنبي في القصيدة التالية متفقاً مع رأي نيتشه في «أن أعظم حالات إجابة الوجود بنعم، يمكن تصورها على أنها حالة لا تستثنى منها أعظم الآلام».

لنستمع إلى المتنبي وهو يطرح هذه المشكلة بالذات:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عانا
وتولوا بغصة كلهم منه وان سر بعضهم، أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه ولكن تكدر الإحسانا
وكأنما لم يرض فينا بريب الدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة ركب المرء في القناسة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن نتعادي فيه، وأن نتفانى
غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات، ولا يلاقي الهوانا
ولو ان الحياة تبقى لحي لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جيانا
كل ما لم يكن، من الصعب في الأنفس. سهل فيها إذا هو كانا.

فالإنسان يجب الحياة ويلقى مع المرات الصغيرة مكائد ومتاعب يجابهها بثبات وعزيمة دون أن يكدر نفسه النقية بالعداوة والبغضاء في سبيل مآربه. أما إذا أهين في كرامته فعندئذ تهون الحياة ويعذب الموت، إذ لا مجال للتهيب والموت أمر محتم. ثم إن الموت صعب ما دام لم يحدث، فإذا ما حدث هان. هذا هو الموقف الكريم من الحياة: فهي حلوة إلا مع الذل.

وللمتنبي في هذا المجال أشعار وتأملات استرسل بها مع طبعه في التأليف بين الأضداد، فأبدع ما شاء، أذكركم منها بقوله:

أظمتني الدنيا فلما جثتها
مستسقياً، مطرت علي مصائبها

Carl G. Jung, Contribution to Analytical Psychology, London (١١) 1927. «On The Relation of Analytical Psychology to Poetic Art» PP. 245 - 60

وقوله :

أغالب فيك الشوق، والشوق أغلب
وأعجب من ذا الهجر، والوصل أعجب

وقوله :

لعينيك ما يلقي الفؤاد، وما لقي
وللشوق ما لم يبق مني.. وما بقي
وما كنت ممن يدخل العشق قلبه
ولكن من ينظر جفونك يعشق
وبين الرضا والسخط، والقرب والنوى
مجال لدمع المقلة التترق
وأحلى الهوى ما شك في الوصل ربه
وفي الهجر، فهو الدهر يرجو ويتقي

* *

ولم أر كالأحاط يوم رحيلهم
بعثن بكل القتل من كل مشفق

فهذه الطريقة في الأداء أبعد وأعمق من أن تحللها لنا صفة
«الطباق» البلاغية الجامة، لأن فيها من الحيوية والتفاعل بين
عناصرها ما يجعلها طريقة للإحساس بالحياة والنظر إليها وتفسيرها
وتصويرها. وهي في العمق منها ساخرة أكثر منها حاملة للمرارة.
وهي تنقل إلينا دهشة الشاعر من الطريقة التي تجري بها
الأمور، لكنها دهشة دون وجل، ففوة الصياغة تدل على احتقار
الشاعر للتركيبات التي لم يفز بها فوزاً مبنياً، كما تظهر اجترار الشاعر
على أن يخضع لهدفه أكثر المواد حراناً «فيعمل لإزميله دائماً بأقصى
الحجارة»، كما يقول نيتشه في «إرادة القوة» الذي استقينا منه هذا
التحليل.

غير أن مظاهر القوة لا تقتصر على الأسلوب النبيل والتأليف
الرفيع والقدرة على صياغة المفهومات العظيمة كالتّي تطالعنا في شعر
المتنبي. فهناك لحظات من الجلال ترتبط فيها نخيلة الشاعر بالانهاية
فيتجلى لنا وعي الصيرورة في قصيدة تستجمع ماضي الأمة وحاضرها
إلا أن العاطفة الملهمة المتقدمة تحلق بالصراع التاريخي إلى جواء من
القومية الثائرة، فيتوسع الانفعال ويعرض مجرى المجازات ويعمق
إلى أن تستحيل القصيدة من كابوس في مقبرة التاريخ إلى رؤيا
صافية خالصة عن أمة متلاحمة مصممة على تحدي أعدائها وصنع
مصيرها.

إنني هنا أتحدث عن جوهره نفيسة في الشعر الحديث ضاغها بدر
شاكر السياب حين أعلن المغرب العربي ثورته. وهي عن عربي
يصحو في قبره فيقرأ اسمه على شاهدة فيتذكر كيف مات وماتت معه
رموز الحضارة العربية، وهذه مقتطفات من المقطع الأول:

قرأت اسمي على صخره
هنا، في وحشة الصحراء

على آجرة حمراء

على قبر،

فكيف يحس إنسان يرى قبره؟

تتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع، في الأول يقرأ العربي اسمه
ويتذكر كيف بادت حضارته واندثرت رموزها، ويذكر أنها كانت
مهدة منذ أيام أبرهة:

فنحن جمعينا أموات

أنا ومحمد والله

وهذا قبرنا: أنقاض مثذنة

عليها يكتب إسم محمد والله

فرموز القصيدة هي العربي الميت - الحي، والله ومحمد - والقبر
هو التاريخ الذي يؤول إليه كل شيء.

في المقطع الثاني يقرأ العربي اسمه مرة ثانية، ولكن على قبر آخر
هو قبر جده أو جد جده. في هذه المرة كان القبر يردد أصداً هتاف
«يا ودياننا ثوري». أما الإله العربي فهو هذه المرة «إله الكعبة الجبار»
الذي «تدرع أمس في ذي قار»:

إله محمد وإله آبائي من العرب

ترامى في جبال الريف يحمل راية الثوار

وفي يافا رآه القوم يبيكي في بقايا دار

عند نقطة التناقض هذه تنفجر الذاكرة التاريخية العربية بذكرى
غزو التتار الذين ملأوا دجلة بالمداد والدم:

أغار من الظلام على قرانا

فأحرقهن، سرب من جراد

كان مياه دجلة، حيث ولي

تنم عليه بالدم والمداد

وتسأل ذكريات الغزو الصليبي ثم الاستعمار الأوربي وأخيراً
الاحتلال الصهيوني.. فما أعظم هذا الحقد الذي يكنه الغرب على
أصالتها الحضارية.

يتردد فعل القراءة في القصيدة ثلاث مرات، تماماً كما ورد في
الأثر عن الرسول. في المرة الأولى يقرأ العربي اسمه متيقناً من موته
وموت حضارته، وفي الثانية يقرأ إسمه على قبر جده الأعلى فيتذكر
أعجاد أمته من ذي قار إلى ثورة الريف المغربي، يقابلها ذكريات التتار
والاستعمار واحتلال فلسطين.

في المرة الثالثة قال جبرائيل: «اقرأ باسم ربك الذي خلق».

وأنزلت الرسالة على النبي فبدأ العرب عصر حضارتهم المجيدة.

في المقطع الثالث يقرأ العربي اسمه مرة ثالثة، فيتنفس عالم
الأحياء ويجري الدم فيمنح الأرض العربية معناها وتكتظ الوديان
بالرايات العربية ويصيح الله أكبر:

أنبر من أذان الفجر؟ أم تكبيرة الثوار

تعلو من صياصينا؟

تمحضت القبور لتنتشر الموق ملايينا
وهب محمد وإلهه العربي والأنصار:
إن إلها فينا

هذه هي رؤيا الانبعاث والرسالة. رؤيا التحول من الفرد إلى
العرق. فالليت - الحي يقرأ اسمه على كل القبور مصحوباً دائماً
باسم محمد والله.

ويفسر أستاذنا إحسان عباس «إيمان الشاعر بأن إله كل قوم يكون
على شاكلتهم» بقوله: «إننا نرى أن الدافع لهذا القصور إنما يمثل
غيرة دينية على ما أصاب الشعوب العربية والإسلامية من ضعف
شديد، ولهذا ذهب (السياب) في تيار هذه الغيرة المقترنة بروح
الثورة يطلب أن يعيد العرب - كما أعاد عرب المغرب فيهم - محمداً
وإلهه العربي»^(١٢).

الواقع أن القصيدة تتوقف قليلاً بين عرب المغرب وعرب
المشرق، كما شاهدنا، لكن الرؤيا حين تتكامل تشمل الأمة جميعها،
بل توحد الأمة كلها بماضيها وحاضرها ونبيها وإلهها: «إن إلها
فينا».

والحقيقة أن شعر جيل الرواد ينساق كله في هذا الاتجاه،
فمسند باد خليل حاوي وبحاره ودرويشه ليسوا بعيدين عن هذا
العربي الذي خرج من قبره، وكذلك الأمر لدى الشعراء التمزيين
وغيرهم. سوى أن هذه القصيدة تمتاز - عدا عن كشافتها وشمول
لمحاتها - بوحدة عضوية تجعلنا نكاد لا نفرق أجزاءها لكونها تنفرع
واحداً عن آخر لتكوّن كلا بديعاً يجعل وحدة الأمة في تاريخها
وصراعها وانبعاثها تنضاف إلى ذاك الكل الكامل في شكل
القصيدة. فالشعر يطبع في وجداننا بحبة الوحدة ونشدانها. يقول
أفلوطين:

«بفضل الوحدة صارت الكائنات كائنات. . . وأي شيء يمكنه أن
يوجد إلا بصفته شيئاً واحداً؟ فالشيء إذا حرم الوحدة يكف عن أن
يكون ما هو: فلا جيش بدون وحدة، والجوقة والقطيع يجب أن
يكون كل منهما شيئاً واحداً. وحتى البيت والسفينة يتطلبان الوحدة،
فالبيت واحد والسفينة واحدة: حين تذهب الوحدة لا يبقى شيء».

(التاسعة)

بهذا المعنى فإن الوحدة العربية مطلب جمالي شاعري
وميتافيزيقي أيضاً. وقد طرح الشاعر عبد الوهاب البياتي قضية
الوحدة العربية تماماً على هذا المستوى الشاعري الميتافيزيقي:

لوجمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة

إذن لقامت بابل المحترقة

تنقض عن أساطلها الرماد

ورف عن الجنائن المعلقة

(١٢) إحسان عباس، بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره. بيروت
1978 - ط 4. ص 275.

فراشة وزنيقة

وابتسمت عشتار

وهي على سريرها تداعب القيثارة،

وعاد أوزيريس

لانتفأت أحزان حادي العيس

ونورت في سبأ بلقيس

وعادت البكارة

لهذه الدنيا التي تضاجع الملوك والحجارة

ولست في حاجة إلى شرح ما في الرموز من إشارات: فبابل طبعاً
هي العراق، وعشتار سوريا وأوزيريس مصر وبلقيس اليمن
والبكارة التي سترجع إلى الدنيا هي ولادة عصر عربي جديد.
فالشعر يقدم صورة أسطورية عن الواقع وكلما أغرب كان أبعد،
لأن تخيلته تكون أكثر تحرراً من إसार الفكر والغاية الواعية، وأقرب
إلى جلاء رؤيا عن مستقبل قومي واعد.

ولنذكر أخيراً أن الكلمات مادة الشعر، حيث يبقى المعول على
حسن السبك وجودة الصياغة وكثرة الماء - كما يقول الجاحظ. ولعل
أسرع الشعر تأثيراً هو ما كان صرخة من القلب، وصيحة شوق،
وصبوة إلى لحظة هاربة، ورغبة متلهفة. يقول أمين نحلة:

بيني وبينك ما لا تحمل الرسل

والشوق أطيب مما تطعم القبل

قد هوّن البعد أن الشوق يدركه

والظن من زعمات الوهم، والأمل

أقول للهاتف المشتاق في سحر:

يا مالى الدن دمعاً إنني ثمل

من كان في الحب يسلب بعد صاحبه

معزّز الدمع، هذي أدمعي ذلل

حلت على صور التذكار لي شفة

مبتلة، وهي تحت الورد تشتعل

فم يحف فمي من طيب قبلته

بأحمر من عقيق طعمه غسل

مزوّدي الریق: أذني فيك سائلة،

أين الفرائد، أخت الشهد، والجمل

ومن معيري استجابات لما سألت

إن كان في الحب لا يُعطى الذي يسل

يا لابس الوشي من نسج الصبا خضراً،

في رونق الغصن: عاش الأخضر الخضل

مداهن المسك أن قُصّت على حلل

فإنما لك أنت المسك والحلل

والخمر والكأس، إن أقبلت، أين هما

من مقلتيك، وأين الشعر والغزل

الرواية العربية والحرية

الدكتور أحمد اليابوري

إبراهيم: «... وصار الصخر هو الشيء اليقيني، في عالم تسوده الفوضى. والفن هو أرفع تعبير عن هذه الحرية».

- في الرواية: منذ (هيجل) الذي اعتبر الرواية مجالاً ملائماً لوصف الصراع بين شاعرية القلب، ونثرية العلاقات الاجتماعية، معلناً، في نفس الآن، وظيفتها الاجتماعية،^(٩) اتخذت التنظيرات حول الجنس الروائي اتجاهات مختلفة، أهمها الطروحات الفكرية التي قدمها كل من (لوكاش) و(كولدمان) و(باختين) و(جوليا كريستيفا) و(بيير زيم) وغيرهم من الباحثين في موضوع تكون وتطور الأجناس الأدبية.

ففي نفس الخط الذي رسمه (هيجل)، اعتبر (لوكاش) الرواية ملحمة بورجوازية، في عصر (لا تُقدم فيه الكلية الشاسعة للحياة، بطريقة مباشرة، عصر أصبح مثول معنى الحياة بالنسبة إليه مشكلة، وذلك ما جعله يسعى باستمرار لاقتناص تلك الكلية الشمولية^(١٠)). وتحيل طروحات كل من (هيجل) و(لوكاش) على القطعية التي أحدثتها الرواية مع الكليات المثالية وانخراطها في الشرط الاجتماعي، في إطار الطبقة البورجوازية التي كانت الحرية من أقدس مبادئها.

ويضيف (باختين) عنصراً تكميلياً بنائياً للطرحين الهيجلي واللوكاشي، يربطه بين الجنس الروائي والتعددية اللغوية، مبرزاً أن

- في الحرية: ليست الحرية التي نوظفها، في هذا البحث، معطىً ميتافيزيقياً، يُحدد في حرية الاختيار، كما طرحها (أفلاطون^(١١)) ولا في الاختيار التأملي الذي ميزه (أرسطو^(١٢))، عن الرغبة والاندفاع العاطفي، ولا في حرية الاختيار في ارتباطها بحرية عدم المبالاة عند (ديكارت^(١٣))، ولا في الحرية والضرورة عند (لوك^(١٤))؛ كما أن الحرية ليست تلك النواة الحميمية، بين النهائي واللائهائي، حيث القلق واليأس متجذران في أعماق الذات عند (كيريكيارد^(١٥)).

إن الحرية ليست أيضاً تلك الحتمية الجبرية (عند هوبس) التي ترهن الاختيار بعوامل خارجية تنفي حرية الفرد؛ بل هي أقرب إلى مدلول تركيبي يشارك في تكوينه وتحديد مفهوم جدلية السيد والعبد عند (هيجل^(١٦))، والوعي بقانون الضرورة عند (انجلز^(١٧))، والوعي بالحرية والاختيار والالتزام عند (سارتر^(١٨))، إنها، على هذا الأساس، معطى تاريخي، يتحدد في إطار التفاعل والصراع والوعي بالواقع وضروراته، وبالاتق وممكناته، وبالذات وطاقتها؛ وذلك ما تعبر عنه، أدق تعبير، هذه الفقرة من (نجمة أغسطس) لصنع الله

(١) La république, livre x, pp: 382 - 83.

(٢) Ethique de Nicomaque, pp, 69 - 71.

(٣) Lettre au père Mesland, in lettres de Descartes, pp. 113 - 14.

(٤) L'Essai sur L'entendement Humain, pp: 166 - 168.

(٥) Le concept de L'angoisse, p 169.

(٦) Phénoménologie de L'esprit, p 169.

(٧) Anti - Danring. pp 294.

(٨) L'Etre et le Néant, pp 561 - 63.

(٩) Hegel, Esthétique. 131.

(١٠) Lukacs, la théorie du roman, p: 49.

(الرواية تستلزم لا مركزية العالم الأدبيولوجي، لغوياً ودلالياً، وحضور وعي أدبي ليس له موقع ثابت^(١١)).

وكما هو معلوم، فإن التعددية على المستوى اللغوي تقتضي تعدد وجهات النظر، من مواقع اجتماعية مختلفة، وذلك لا يتم إلا في جو حرية تسود المجتمع الروائي في انتظار تحققها على مستوى العلاقات الاجتماعية الواقعية.

إن هذا تناول الموضوعي للجنس الروائي يختلف عن تناول آخر مغاير، عُرف، مثلاً، في فرنسا في القرن السابع عشر، حيث اعتبر (نيكول)، في (رسالة حول البدعة الخيالية) سنة ١٦٦٦ «أن صانع الروايات والشاعر المسرحي يعملان على تسميم عمومي لا لأجسام التقاة ولكن لأرواحهم، إنها يعتبران مجرمين نتيجة ما يقومان به من اغتيالات معنوية لا حصر لها^(١٢)».

ونفس الموقف كان سائد في بعض الأوساط الثقافية الأمريكية وخاصة منها التربوية التي ركزت نقدها على خطورة الرواية على الأخلاق العامة^(١٣).

وفي بداية القرن العشرين نجد مواقف عدائية للرواية، في الوطن العربي: «فهذه مجلة المقتطف قد أحجمت في بادئ أمرها عن نشر القصص، وأبدت في مناسبات كثيرة استنكارها للروايات الحية لما تسببه من قلق للشبان والشابات^(١٤)»، وذاك محمد حسين هيكل يصدر رواية (زينب) - ١٩١٤ بتوقيع فلاح مصري^(١٥) نشرتها بعد تردد قليل في نشرها، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، «وتلك مجلة (الرسالة) لأحمد حسن الزيات لا تتخذ لغو الحديث ولا تصطنع خوادع الحس، ولا تملق شهوات الأنفس ولا يتسع فيها مجال للقصص^(١٦)».

إن هذه المواقف المعادية للرواية ذات طابع ديني وأخلاقي، وطبقي أحياناً، فالرواية في نظر خصومها، وضعت للتسلية لا للتثقيف ولخلخلة الأخلاق واللغة العربية الفصحى، في نفس الآن. إنها جنس أدبي مغامر وخطير، وشيطاني يقوم على قاعدة الحرية والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، بحيث يمكن القول بأن حقيقة الرواية تكمن في قدرتها على محو الأشكال السابقة وتأسيس أشكال جديدة لرصد الواقع.

غير أن هذه الحرية التي تتمتع بها الرواية لم تعفها من أن تقدم للقارئ بناءً سرياً ممتعاً ومنظومة إيديولوجية على شكل معرفة حول

العالم^(١٧). وهي معرفة لا يمكن، عند بعض الباحثين، أن تكون إلا أداة هيمنة بورجوازية «لأن الرواية، في نظرهم، جنس أدبي في خدمة الطبقة البورجوازية التي اصطنعته لنفسها، بحيث لا يصح من هذا المنطلق إسناد صفة (اشتراكية) مثلاً للرواية، دون الوقوع في تناقض نظري مصطلحي^(١٨)».

وما لا شك فيه أن ربط الرواية بالبورجوازية بهذه الطريقة يبدو ناتجاً عن قراءة خاصة وتأويل معين لنصوص روائية محددة، ولا يستغرب أن يتم التوصل إلى قراءة مغايرة تبرز، مثلاً، أن خاصية الشكل الروائي تكمن في تصوير أزمة البورجوازية بتخليها عن القيم التي كانت أساس وجودها وفلسفتها.

وفي ضوء هذه الأفكار نلاحظ أن الرواية العربية كانت حيناً، خطاباً إيديولوجياً أحادياً (الأرض) لعبد الرحمن الشقراوي، وجل روايات حنامينة وكانت حيناً آخر ملتقى خطابات متعددة، كما يتجلى في ثلاثية نجيب محفوظ.

وفي الحالتين معاً فإن وظيفتها لم تكن تسجيل الواقع بحياد وبراءة، بل تحديد موقف فكري، ورؤية للعالم، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن جهة أخرى فإن الحرية التي تعرض الأعمال الروائية بعض تمظهراتها ليست بالضرورة واحدة، بل قد تكون متعددة بل ومتناقضة، ما دام الأدبيولوجي يكمن في صلبها ويوجه خطابها بطرق متنوعة ومعقدة، غير أن ما يخفف من هذا الالتباس والتعارض هو انتماء جل الروائيين العرب للطبقة البورجوازية الصغيرة، وصدورهم، نتيجة لذلك، عن تصور إيديولوجي، متعدد الصيغ والأصوات، لكنه في نفس الآن، قريب من التجانس في طروحاته العامة، في الأعمال الروائية الرصينة (رفض الواقع - نقد الأوضاع - تعرية التناقضات - نبرة التفاؤل العميقة وغير المباشرة، رغم نوءات إيقاع الإخفاق الظاهري).

* * *

- الرواية والحرية:

تناولت الرواية العربية مسألة الحرية في مواجهتها للاستبداد، في فترتي: النظام الاستعماري، والحكم الوطني بمختلف تلويناته الإيديولوجية، بحيث يمكن القول أنه لا تكاد تخلو رواية عربية من عرض أنواع الاضطهاد والتعذيب التي مورست على الإنسان العربي وأصناف الصمود التي تحدى بها ذلك الاضطهاد، من أجل ضمان حريته.

ولا يخفى الدور الريادي الذي اضطلع به بعض الروائيين العرب في هذا المجال، نذكر منهم توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ،

(١٧) Henri Metterand, le discours du roman, p: 16.

(١٨) Charles Grivel, production de L'interêt romanesque, p: 342.

(١١) Esthétique et théorie du roman, p 183.

(١٢) P. Bourneuf, L'univers du roman, p, 12.

(١٣) René Wellek, Austin Warren, la théorie littéraire, p 298.

(١٤) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي، ص ١٨.

(١٥) مقدمة الرواية، ص ١٨.

(١٦) محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص ٣٥.

وحنامية، وعبد الرحمن الشرقاوي وتوفيق عواد، وغسان كنفاني، والطبيب صالح، وعبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وغيرهم ممن أرسوا بناء مؤسسة الإبداع الروائي الملتمز بقضايا الإنسان والتي كان لها صدى واسع في الأوساط الثقافية، انعكس أثره فيما صدر من روايات منذ نهاية الأربعينات إلى الآن.

وبغض النظر عن أشكال السرد التي وظفت: بين سرد روائي صرف، وسرد سير ذاتي روائي، وآخر معاقب للسير ذاتي... فإن النص الروائي العربي في شموليته، قد تطرق، بدرجات متفاوتة، وبأساليب مختلفة لمسألة الحرية.

وسنعمد إلى إبراز تظاهرات الحرية في النص الروائي العربي، ضمن ثلاثة محاور: يتناول الأول قيمة فضاء الاعتقال، والثاني يدور حول الرواية - المرأة - الحرية، والثالث يتناول الشكل الروائي والحرية، - من خلال (نجمة) (أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا.

- فضاء الاعتقال والاستبداد:

تميزت كتابات روائية وسير ذاتية روائية في الأدب العربي الحديث بوصف تجربة الاعتقال وآثارها على الفرد والجماعة، واتخذت إطاراً لتلك التجربة مكانين متميزين في حياة الإنسان العربي: المكان الأول يتمثل في القبر (الجنائز والخلاء...) والمكان الثاني ليس سوى السجن، علماً بأن المنطق الاستطوي يعتبر السجن (قبر الأحياء)، في عالم تنعدم فيه الحرية.

ويمكن لتحديد أدق لجغرافية هذا الفضاء العربي الخاص، الرجوع إلى (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي، حيث تصدى بطل الرواية لقسمة (الواحد) على (صفر) ليثبت (أن هذا الفضاء لا نهاية له) وأن الكون فيه:

يسبح في بحر بلا ساحل - في حندس الغيب وظلماته، مبرزاً من خلال بيت (ابن عربي)، الأنف الذكر، تلك العلاقة العجائبية التي تسود فضاء روايته كمعادل في لعلاقة أخرى أشد غرابة تسود التاريخ العربي عامة والفلسطيني خاصة. انها علاقة الصفر باللانهاية وعلاقة الإنسان العربي بفضاء الصفر: فضاء العلاقات القسرية.

وتدخل رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا، في نفس حركة (المتشائل) في تقديمها لفضاء المخافر والمعتقلات، كقبور للأحياء، كمكان للعبثي واللامعقول. ويوضح الكاتب، تحت العنوان، بأن روايته: «لا أساس لها من الصحة» ليخلق مفارقة ساخرة من واقع تجاوز حدود العجائبي.

وتنتصب (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي، خارج المجتمع، لا لمواجهة مدامه أجنبية، ولكن لقهر الإنسان داخل الوطن - القلعة.

ويسود رواية (الجنائز) لأحمد المديني فضاء، يتداخل فيه الواقعي بالأسطوري. فمن قمع إلى استنزاف القوى الحية، إلى وضع

الحواجز أمام قوى التغيير، عن طريق اغتيال رموز التغيير، كل ذلك في إطار توظيف اللغة كمجال لحوار النصوص.

ونصل في (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف إلى مرحلة يختفي فيها الفضاء العربي المدني، ليحل مكانه عالم المخابرات وزنازين الاعتقال ومراكز التعذيب، وتقف الأم، شاحخة، صامدة، مثل بطل (الأم) لغوركي في وجه اليأس والظلم الاستبداد.

وفي (حقول الرماح) لأحمد إبراهيم الفقيه يتخذ قرار تعسفي بتحويل قرية (قرن الغزال) التاريخية العتيقة إلى قاعدة عسكرية أمريكية، ونفي سكانها إلى جهات مختلفة متباعدة، فيعم الاستنكار والتمرد: «الدنيا تكبر، وتتحول القرى إلى مدن، وقرينتنا تمحى من فوق الأرض، إنها مهزلة». وتقف (جميلة)، كرمز مشرق، في وجه التدجيل والتعسف والهمجية والغرائز البهيمية.

وفي العالم الروائي لمبارك ربيع، وخاصة في (بدر زمانه) يتجاور عالمان وخطابان: متخيل واقعي ومتخيل أسطوري، يعكسان أشكالا من القمع والاستبداد والتأمر، إلى حد يكاد يندمج فيه الواقع في الأسطورة، وتبدو الأسطورة وكأنها مجرد انعكاس لذلك الواقع.

وفي (المرأة والوردة) لمحمد زفراف يصبح الوطن كله سجناً نفسياً تحاول الشخصية الانفلات منه دون جدوى، وتختار مؤقتاً اللجوء إلى الغرب، كفضاء للحرية.

إن الروايات العربية التي ترسم حدود فضاءها في متاخمة السجن أو امتداداته الدلالية، من بينها (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، و(تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، و(الزيتوني بركات) لجمال الغيطاني، و(سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب، و(كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي... تمثل نمطاً روائياً متميزاً لارتباطه بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية، يمكن استثمارها فنياً لتمثل إضافة متميزة في حقل الإبداع الروائي.

الرواية - المرأة - الحرية:

تحولت الكتابة الأدبية، في نهاية القرن التاسع عشر، تحت تأثير متغيرات اجتماعية، من الاهتمام بطبقة الملوك والنبلاء، إلى الالتفات للطبقات الشعبية، وتجل ذلك بكثرة في الإنتاج الروائي العربي.

ومن أبرز المؤشرات على ذلك التحول، بروز المرأة، الشعبية، خاصة واحتلالها لموقع الصدارة في الأحداث الروائية، بل تصدرها في عناوين بعض الروايات: (زنوبيا) - ١٨٧١ - (بدور) - ١٩٧٩، (أساء) - ١٩٧٣ - (سامية) ١٩٨٢، وكلها لسليم البستاني.

ويمكن تفسير هذه العناية التي حظيت بها المرأة في الإنتاج الروائي العربي، في ضوء عاملين رئيسيين: الأول يرتبط بدور المرأة الجديد في المجتمع، والثاني باعتبار تحريرها جزءاً من تحرير المجتمع، كل ذلك في إطار التحولات العامة: فمع «تقدم الطبقة البورجوازية إلى

زمام القيادة في المجتمع، تقدمت أيضاً مثلها، ومبادئها الاجتماعية، فتطور تكوين الأسرة من الطراز الأبوي.. وظهرت المرأة بعض الظهور.. لقد كان الحب خطيئة، فوجد من يدافع عنه، وكانت الحرية فكرة من الأفكار، فوجدت السدنة والضحايا^(١٩).

وقد مثلت (زينب) لمحمد حسين هيكل، وترجمات المنفلوطي الرومانسية (بول وفرجين)، و(تحت ظلال الزيزفون)، وقصصه، مرحلة أولى في الاهتمام بالمرأة، تلتها مرحلة ثانية تعكسها بعض روايات عيسى عبيد (ثريا) ١٩٢٤، وظاهر لاشين (حواء بلا آدم) ١٩٣٤، التي أصبحت بصفة عامة أكثر ميلاً إلى تناول الواقعي للأحداث، وإلى إبراز ملامح المرأة الجديدة التي ترمز إليها (حواء) التي أصبحت تنافس بنات الطبقة الارستقراطية في تحصيل العلوم، وتطمح إلى متابعة دراستها بالخارج، وتثور لاختيار فتاة غيرها، تنتمي إلى طبقة ارستقراطية: «عزيتي، قد نذبح وتسليخ جلودنا، في مجزرة هذا العصر المتقلب، غير أن الثابت، على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون معصوبي الأعين كالبهائم.. وفي هذا تسليية وعزة^(٢٠)».

وتناولت، في مرحلة ثالثة، كاتبات عربيات موضوع المرأة، من زوايا استعادة الذات المفقودة، بالخروج من نظام العبودية، دون السقوط في الخطيئة.

وتمثل هذا الاتجاه، غير المتجانس، ليلي بعلبكي وكوليت سهيل، وصوفي عبد الله وخنائة بنونة. فرغم تباين الايقاعات النفسية والفنية، تبدو المرأة، من خلال (أنا أحيا)، و(أيام معه)، و(دموع التنوة) و(النار والاختيار).. منساقه نحو التمرد والضياع والقمعة واليأس والتمرد، بمنأى عن العنف.

وهكذا تحولت المرأة في الإنتاج الروائي العربي في حلبة الصراع بين قيم الشرق وقيم الغرب، من مادة خام اجتماعية ونفسية، للعمل الروائي، إلى رمز الحرية كما يبدو ذلك بجلاء في (الزمن الموحش) لحيدر حيدر، و(حقول الرماد) لأحمد إبراهيم الفقيه وغيرهما من الروائيات ذات الإيقاع الشعري المتألق.

الشكل الروائي والحرية:

من الأعمال الروائية التي تناولت الحرية عبر التاريخ، (نجمة أغسطس) التي حظيت بدراسات جيدة من طرف فريدة النقاش^(٢١). وبيطرس الخلاق^(٢٢). ومحمود أمين العالم^(٢٣) الذين تناولوا مختلف مكوناتها الفنية والفكرية.

(١٩) شاكور مصطفى، القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية، ص. ١٦.

(٢٠) حواء بلا آدم، ص. ٤٥.

(٢١) من (تلك الرائحة) إلى (نجمة أغسطس) مجلة الطليعة المصرية ١٩٧٥.

(٢٢) الدائرة وتحللها في (نجمة أغسطس) مجلة الباحث ١٩٧٩.

(٢٣) ثلاثية الرفض والهزيمة - ١٩٨٥.

والاشكالية التي تواجه قارئ هاته الرواية، ومثيلاتها، تكمن في تحديد الايديولوجية التي تبشر بها، خاصة انها تقدم شخصيات وعوالم وعصوراً مختلفة ومتباعدة، كما أنها تزخر بتعددية على مستوى اللغات، والأصوات.

ولربما كان إغفال هذه التعددية من جهة وعدم الاهتمام بالعمار العام المعقد لهذا النوع من الكتابة السردية، والتركيز على السارد باعتباره بطلاً مركزياً، من جهة ثانية، وراء الحكم على (نجمة أغسطس) بأنها رواية رفض وهزيمة: «ولكن هذه الدلالة العامة الشاملة للرواية لا تعبر عن جانبيها الإيجابي والسلبي تعبيراً تقريرياً موازياً ومتوازناً، ذلك أن السلبي هو المنتصر دائماً (روائياً)، عبر التاريخ كله، أما الإيجابي، فهو روائياً كذلك، المجهض دائماً، المعاق دائماً، المقهور دائماً^(٢٤)».

إن الاوصاف المباشرة التي تقدمها الرواية عن العمال وهم على قارعة الطريق كالأشياء، وهم في القاع كالفئران، عن الجائعين منهم والمكهرين، عن العمال - القرابين، مضافاً إليها لائحة ضحايا الاستبداد، في مختلف العصور، يمكن تفسيرها، في نظرنا، من زاويتين: زاوية إيديولوجية أشار إليها ماركس: «يجب أن تمثل كل دائرة من المجتمع الألماني وكأنها الجزء المخزي من المجتمع الألماني.. يجب أن يتعلم الشعب الفزع من نفسه ليكتسب الشجاعة^(٢٥)». وزاوية ثانية تتصل بالبناء والدلالة، وقد تناولها، باقتدار وذكاء، الدكتور محمود أمين العالم، إلا أنه لم يصل إلى آخر مداها، فقد اعتبر، بحق القسم الثاني من (نجمة أغسطس) «نهاية أو خاتمة روائية للرواية في منتصفها، وإن لم تكن خاتمة حديثة»، كما أشار في نفس السياق إلى أن (هذا القسم الثاني يعبر في الحقيقة عن الوحدة الدلالية الشاملة للرواية كلها، رغم طبيعتها الازدواجية الإشكالية^(٢٦)».

حقاً، يمثل القسم الثاني من الرواية نواة تختزن ما ينطوي عليه النص من معان، وما لم تعدد للتعبير عن الأحداث الجزئية التي ينبغي ألا تعتبر أشكالا للاخفاق والهزيمة، بقدر ما تعتبر محطات لتكون الوعي وتطوره عبر التاريخ، وعلامات مضيئة على الاصرار والتحدّي والمواجهة: «ومن وهب نفسه للفعل، باعها لسيد لا يرحم. يسلب حريته، لكن الفعل هو الطريق إلى الحرية^(٢٧)».

وبرجعنا إلى آخر فقرة من القسم الثاني من الرواية، نقرأ ما يلي: «ثم اندفعت المياه في دوي عاصف.. ومزيد من المياه يتدفق صاخباً مرعداً.. وقد تجمعت على حافة الحوض وامتزجت خضرة

(٢٤) ثلاثية الرفض والهزيمة، ص. ١٠٨.

(٢٥) Marx, la Critique de la Philosophie de Droit.

(٢٦) ثلاثية الرفض والهزيمة ص. ١٠١.

(٢٧) نجمة أغسطس، ص. ١٣٦.

حديقة المعمل على الضفة الغربية بصفرة الرمال والسيارات والاكتشاك، ومهواد أعمدة التخريم... وزرقة صخور الجرانيت ورمادية الشاحنات، وحمرة الرافعة الضخمة... ويرتقالية قلابات البادفورد، وبياض مبنى المباحث بينما تندفع في شدة ويتطاير رذاذها في الهواء، منعقداً فوق الرؤوس التي شرعت تجري مهللة في كل اتجاه^(٢٨).

إن شبكة الصور التي يقدمها هذا النص، والمستمدة من أعماق الذاكرة للاسطورية والشعرية، والذي تترج فيه الأصوات التي تحيل على معاني القوة والمواجهة (دوي، عاصف، صاحب، مرعد)، والانتصار (مهللة)، مع الألوان التي تُحاصر فيها (الخضرة، والزرقة، والرمادية، والحمرة، والبرتقالية)، (بياض) مبنى المباحث، وكأن هذه الألوان (ارتفعت) هي أيضاً مهللة، بينما تجلت الأصوات بألوان قوس قزح. هذه الشبكة من الرموز والصور ومثيلاتها تمثل الصوت الخفي، العميق في الرواية، الذي يحاور صوت القمع، وصوت الهزيمة، ويهيمن عليها، لأنه متجه نحو المستقبل، نحو الحرية.

في اتجاه مماثل فنياً، تقدم رواية (البحث عن وليد مسعود) إشكالية التحرر، على مستوى الذات، وعلى مستوى فلسطين وأخيراً على مستوى العالم.

ذاك هو مشروع (وليد مسعود)، البطل الرئيسي المختفي، الذي يتقاطع خطابه مع خطابات أخرى تحو منحنى المصالحة أو الانتهازية أو المثالية أو الثورية.

ورغم أن الرواية صممت على أساس تنضيد خطابات متجاوزة، تعكس الخلفية الفكرية التي تؤثت فضاءها، ورغم طابع التعددية اللغوية وتعدد الأصوات الذي تشتغل في إطاره تلك الخطابات، فإنه من الممكن الإنصات إلى الصوت الأدبيولوجي العميق عن طريق ضبط وظيفتين تقنيتين متكاملتين: تقنية تعرية التناقض، وتقنية السخرية: فعبّر الأولى يدرك القارئ التباين الشاسع بين الوجه والقناع، وذلك ما يحدد مسافة بين السارد والأحداث المسرودة ويقدم بالتالي شرارة السخرية، خاصة من (البطل الثوري) الذي يهدف إلى تحقيق الحرية بأسلوب الانتهازي ويعقلية المثالي، وسلوك الإباحي.

بعد هذه الحركة المتصلة بالاشتغال النصي، يمكن الإشارة إلى حركة ثانية لها علاقة بالتيات. «الاستعارات» المؤتة للنص والقائمة على السخرية أيضاً: تيمة اختفاء (وليد مسعود) وحيرة الناس في أمره، وتباين تفسيرهم لذلك الاختفاء، في انتظار ظهوره من جديد.

وقد حاول بعض النقاد النفاذ إلى وظيفة شخصية وليد مسعود في الرواية، فاستعار نجيب العوفي^(٢٩) مفهوم البطل الاشكالي الذي يبحث عن قيم أصيلة، بوسائل غير أصيلة، في مجتمع يفتقد تلك القيم، بينما ركز (غالب هالسا)^(٣٠) على مفهومي الديكتاتورية والرجسية.

وغير خاف أن البطل الاشكالي من إفرازات النظام الرأسمالي الليبرالي، ولذلك لا يستقيم تقديمه كنموذج أصلي لشخص روائية عربية تحدد ملامحها شروط سوسيوقافية مغايرة.

أما (الديكتاتورية) التي أشار إليها غالب هلسا، فإنها، في نظرنا، ليست مفروضة من الخارج (إن صح هذا التعبير الذي ينطوي على تناقض) ولكنها أصبحت (حاجة) تنبع من الداخل، وتنضوي تحت ما يمكن أن نطلق عليه تيمة البحث عن (البطل) يتجاوز حدود الإنساني، ويدخل مجال الأسطورة، ويصير، نتيجة لذلك، موضوعاً للتقديس. وفي ذلك تلميح، ونقد في آن واحد، لعقلية ألفت العبودية ودفء الخضوع لسلطة المقدس الديني والسياسي، وغير خاف أن هذا الاختفاء يحيل على أسطورة (المهدي المنتظر) ومثيلاتها، أي على ذهنية خرافية متجذرة في المجتمع العربي، تحول دون الإدراك والعمل والتغيير الإيجابي.

والتيمة الثالثة تتعلق بالجنس والشراب وتحيل على عالم منغلق على نفسه، منخرط في (بحث) فردي عن الذات، بمنأى عن هموم الوطن التي تتحول هي نفسها إلى مادة أثيرة وشيقة، في مجالس اللهو المتكررة التي تقوم كنقيض لعالم المخيمات الفلسطينية.

وإذا كانت التيمات تقوم بدور تأطير النص، فإن تقنيتي التعرية والسخرية تطبعانه بإيديولوجية ترتكز على الهدم وإعادة البناء: هدم القيم السائدة التي أدت إلى ضياع فلسطين وهزيمة العرب، وإعادة صياغة مشروع بديل يتغير التغير المنشود عن طريق الوعي والنقد الذاتي والعمل.

وهكذا يصبح تحرير الوطن رهيناً بتحرير الذات من النزوات الفردية، ومن سلطة العقلية الغيبية.

تلك بعض الأسئلة حول تيمة الحرية في الرواية العربية، وعن الطرق الفنية التي تم توظيفها، من سير ذاتي وأطروحي يعتمد التسجيل، وروائي تجريبي يتوسل الرمز، والمعمار المعقد، والمفارقة والتعددية اللغوية، وتعدد الأصوات، لتحرير خطابه الإيديولوجي، وسط صخب الأصوات الأخرى، لمواجهة العنف وتحقيق القيم التي ترمز إليها الحرية.

(٢٩) درجة الوعي في الكتاب - ١٩٨٠.

(٣٠) فصول في النقد - ١٩٨٤.

(٢٨) المرجع السابق ص ١٣٥.



الحرية والمسرح



د. نهاد صليحة

شهادات

«الشيء الوحيد الذي تعلمناه، طول عمرنا هو الخوف.. لقد أتقناه أكثر مما أتقنا العيش.. تعلمنا كيف نبقي مذلين محتقرين.. الخوف من الجيش ومن الشرطة ومن الموظفين ومن الشرطة السرية ومن العسس ومن جهلنا بالقوانين، طوال عمرنا لم نسأل عن شيء، كنا دائماً ننفذ الأوامر ونسمع بأعمال الآخرين.. والمشكلة أنهم في كل مرة يجعلوننا نعتقد أننا نريد الأمر وأننا نحن الذين نصنعه.. ويغتنى يصبح في يدي سيف، وتحت هذا السيف وطن أنا مسئول عنه وعن حمايته. كيف سأحيه؟ مسئولية كبرى لم أتعلم حملها، إنها ستكسر ظهري».

عمدوح عدوان

محكمة الرجل الذي لم يحارب^(١)

«لو أننا أعتقنا الناس جميعاً.. ومنحنا كلاً منهم شبراً في الأرض.. وأزلنا أسباب الخوف لحجبنا الشمس - إذا شئنا - بجنود يسعون إلى الموت ليزودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها: الحرية - شبر الأرض.. وماء النبع.. قبر الجد.. وأمل الغد.. وضحكة طفلة تلهو في ظل البيت.. وذكرى حب.. وقبة جامع.. أدوا يوماً فيه صلاة الفجر.. بأوجز كلمة عظيمة أمة».

محمود دياب

باب الفتوح^(٢)

«ليتني أعرف صيغاً للكلام لا يعلمها أحد وأمثالاً غير معروفة أو أحاديث جديدة لم تذكر من قبل، خالية من التكرار للكلام الذي

(١) عمدوح عدوان، محكمة الرجل الذي لم يحارب، بيروت: دار ابن رشد، بدون تاريخ، ص ٢٥ - ٢٦.

(٢) محمود دياب، باب الفتوح، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤ ص ١٩٩.

قيل منذ زمن بعيد مضى وهو ما تكلم به الأجداد. لقد تحدثت بحسب ما رأيت مبتدئاً بأقدم الناس إلى أولئك الذين سيأتون بعد.. إن مرضي لثقل وطول. والرجل الفقير ليس له حول على نفسه ولا قوة ليتخلص من هو أشد بأساً. وإنه لمن المحزن أن يستمر الإنسان صامتاً عن الأشياء التي يسمعها..

وإنه لمؤلم أيضاً أن يجيب الإنسان الرجل الجاهل.

فلمن أتكلم اليوم؟

لمن أتكلم اليوم؟

(بردية مصرية قديمة من المعهد الإقطاعي)

نجيب سرور

الحكم قبل المداولة^(٣)

«تك. تلغراف ومستعجل. تتك تك.

للفدائين وثوار الشعوب الحرة. نقطة.

في فيتنام. كوبا. أنجولا. بوليفيا.

شدّدوا الضغط على أعدائكم.

نحن أبناء فلسطين وصلنا قلب ميدان النضال.

والتحنا بصفوف الثورة الكبرى على الأمبريالية العالمية

ونحيكم».

الفريد فرح

النار والزيتون^(٤)

(٣) نجيب سرور، الحكم قبل المداولة، القاهرة، دار ألف للنشر، بدون تاريخ، ص ٥١ - ٥٢.

(٤) ألفريد فرح، النار والزيتون، مجلة المسرح، العدد ٦٩، يناير ١٩٧٠، ص ٦٧ - ٩١.

من أمهات أو بنات - عاملات ...
أجل! شقيقات كفاح شاحات!

محمد عناني
الغريبان^(٩)

«قد يكون ملفى قد احترق حقاً... ولكنني أنا أيها السادة غير قابل للاحتراق أبداً... غير قابل للموت. غير قابل للنفي. غير قابل للأحكام الغيبية. قل لهم بأنني غير قابل إلا لشيء واحد فقط وهو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة».

عبد الكريم برشيد
الناس والحجارة^(١٠)

١ - مدخل: مفهوم الحرية:

إن أي حديث عن المسرح عامة، وعن المسرح العربي خاصة لهو في حقيقة الأمر حديث عن الحرية، فإذا كانت الحرية في المفهوم السيكلولوجي البرجسوني (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون) ترتبط بفكرة الخلق أو الإبداع^(١١) وإذا كانت مهمة الإنسان في الفكر الماركسي أيضاً «إنما تنحصر في القيام بعملية إبداعية مستمرة، ألا وهي عملية التحرر»^(١٢)، فإن الإبداع الفني في شتى المجالات يصبح بصورة منطقية أبلغ تجسيد للحرية. وإذا كانت عملية الإبداع الفني في الشعر والرواية تمثل ممارسة فردية لعملية التحرر، فإن الظاهرة المسرحية الحقيقية هي في جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة.

لقد وصف الكاتب الكبير جبرا إبراهيم المسرح بأنه «مدرسة الشعب»، ثم مضى ليسال: «ولكن ما الذي لدى المسرحيين أن يعلمونا إياه بالضبط؟

وما الذي نريده من المسرح؟ هل نريد أن نتعلم أم نريد أن نفتن؟...

أنتعلم أم نحلم، أم نضاعف طاقة الحياة في شراييننا، أم كلها معاً».

ويجيب جبرا على سؤاله قائلاً إن المسرح «وسيلة للمزيد من المعرفة، مع مزيد من الحياة ولا سيما إذا استطاع في خاتمة المطاف أن

«أنت تطمع في كل ما أملك. وتصادر حريتي في وطني. أصبحت عاملاً زراعياً أجيراً في الأرض التي ورثتها عن آباء آبائي. وصار وجهي خطيئتي ودمي صار لعنتي. وإذا صرخت من الألم فأنا لاسامي. أنا أعيش في حقل الغام من القوانين والأجراءات العنصرية. يريدونني أن أتلاشي في صمت... وهنا يكمن ألمي الفظيع!»

سميح القاسم
كيف رد الراي مندل على تلاميذه^(٥)

«نعم أنا كذلك. واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً نظرية عن الثورات والشعوب. واحد من الذين لم يكونوا في قرية أمامية. واحد من الذين يجتروا الأحلام الوردية. وإني مثلهم. أنظر كيف أرى الأشياء. إني هروهم. إنك هروهم. إننا هروهم. إننا الهرب ذاته... إني مسئول. إنك مسئول. كلنا مسئولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة نجباً من المسئولية».

سعد الله ونوس
حفلة سمر من أجل ٥ حزيران^(٦)

«مهو واحد من الاثنين... يابنخلي البنت تطلع على المسرح وتشتغل... تساعدنا وتجيئنا الضو... يا منزل البنت وبنحافظ على أسس حضارتنا وبنفضل قاعدين في العتمة لميت ألف سنة».

فرقة بلالين بالأرض المحتلة
العتمة^(٧)

«سعيد: ما على النسوة يا أخت جهاد ما عليكن جهاد يا أختية.

زينب: إننا وأسفا لا نشهر السيف ولا نملك غير الكلمات.

ليتنا كنا تعلمنا أفانين الطعان.

فلجاهدنا إذن بالسيف... بالرمح... بشيء يا أخي غير اللسان»

عبد الرحمن الشرقاوي
الحسين ثائراً^(٨)

حقولنا لا تعرف الجواري
وكل من في الريف -

(٩) محمد عناني، الغريبان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٩٩.

(١٠) عبد الكريم برشيد، الناس والحجارة، نسخة مصورة من مجلة أسفار [حصلت عليها من المخرج المصري محمد سامي الذي سيخرجها للعرض أثناء مهرجان القاهرة الثاني للمسرح التجريبي]، العراق ببغداد، العدد ١٢، أبريل ١٩٨٧، ص ١١٠ - ١٢٥.

(١١) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، القاهرة: مكتبة مصر، الطبعة الثانية، بدون تاريخ ص ١١٨ - ١١٩.

(١٢) المرجع السابق ص ٧٦.

(٥) سميح القاسم، كيف رد الراي مندل على تلاميذه، مجلة الجديد (الضفة الغربية) فبراير ١٩٧٣، ص ١٩ - ٢٧.

(٦) سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية، أبريل ١٩٨٠، ص ١١٢.

(٧) فرقة بلالين/ بالأرض المحتلة، العتمة، الأقلام، العدد السابع، السنة السادسة عشرة تموز ١٩٨١، ص ١٢٣ - ١٣٨.

(٨) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائراً (الجزء الأول من ثار الله - القاهرة دار الكاتب العربي، بدون تاريخ، ص ٢٢٤).

يقول لنا إنه الوسيلة التي صنعتها أجيال من عباقرة الرؤيا، لوضعنا في قلب الوجود الإنساني، مع كل معضلاته وأحلامه»^(١٣).

إن جبرا إبراهيم جبرا يكتب النقد كشاعر فتتردد في فضاءات مقالته الجميل «المسرح: الوجود والحلم» أصداً من عبارات شكسبيرية عديدة تشبه الحياة بالمرسح تارة وبالحلم تارة أخرى، ومهمات من دفاع شيلي عن الشعر ومن قبله دفاع شاعر آخر عن المسرح هو سير فيليب سيدني، ومن قبلهما الشاعر هوراس. لكنني رغم سحر البيان وشاعريته أجديني في موقف الطالبة التي تود أن تطرح على أستاذها وعلى القارئ إجابة بديلة مخالفة لتلك التي قدمها.

إن خروجنا «المراسيمي في الليالي من الدار، حيث الراحة والتلفزيون ووسائل التسلية إلى مكان يسمى نفسه مسرحاً نخالط فيه جماهير من الناس لا نعرفهم، لرؤية ممثلين يتحاورون ويتحركون ضمن نطاق خسين أو ستين متراً مربعاً»^(١٤) هو في يقيني ثورة مقنعة على الواقع في عملية تحرر جماعية.

ويتطلب اكتمال الإجابة هذه أن نتوقف قليلاً عند مفهوم الحرية أولاً، ثم نرصد تطابقه مع مفهوم الفعل المسرحي.

١ - الحرية بين «الحالة الذاتية» و «الفعل» الجماعي:

«ليس لكلمة حر معنى واحد» كما يقول محمود زيدان الذي يمضي ليرصد ستة من أهم معانيها تمثل قسمين متمايزين: الأول يرى في الحرية «حالة» والثاني يرى فيها «فعلاً» فتعريف الحرية بأنها «إحساس ذاتي عميق يدركه كل منا باستبطان أو... وعي مباشر بأن لدينا قدرة على الاختيار» أو بأنها «تحرر من الشهوات أو... قدرة على ضبط النفس» أو «غياب الاضطراب والقهر» يدخل تحت باب الحرية كحالة، بينما تندرج معاني «الفعل الحر» الذي لا «علة له» أو الذي «يستحيل التنبؤ به قبل حدوثه» أو الذي يتمثل في «تحقيق هدف أو غاية عن وعي وشعور» تحت باب الحرية كفعل»^(١٥).

وقد عرض زكريا إبراهيم في كتابه مشكلة الحرية للتحويلات الفلسفية العديدة في تفسير مفهوم الكلمة في الفكر الغربي والاشتراكي والإسلامي على مر التاريخ ورصد حركتها الدائبة بين الجبر والاختيار، بين القدرية والإرادة الإنسانية، بين الحركة الذاتية والحركة الاجتماعية، بين الحالة السيكلوجية والفعل الاجتماعي، وانتهى إلى تأكيد طبيعتها الجدلية مهما اختلفت تعريفاتها، فالحرية كلمة لا يتحقق معناها إلا حين تنتظم في ثنائية متعارضة حدها الآخر هو الضرورة أو العبودية.

(١٣) جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، بغداد: دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بدون تاريخ، ص ٧٨ - ٧٩.

(١٤) المرجع السابق ص ٧٨.

(١٥) محمود زيدان، «حرية الإنسان في الميزان»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث

عشر العدد الأول، ابريل - مايو - يونيو ص ١٧٠.

وإذا كان معنى الحرية لا يتحقق إلا في علاقته بنقيضه، ولا تتخلق ملامحه إلا في ذلك الفضاء الجدلي بين ضدتين، أجديني اتفق مع الرأي القائل بأن الحرية «ليست سوى المسار الكائن بين الواقع» - Le réel و «القيمة» La valeur لأنها هي التي تضع فيما بين هذين الحدين ما يمكن تسميته بالممكن Le possible، والممكن هو الذي يضع الواقع موضع السؤال لكي يلزمه في النهاية بأن يتطابق أو يتحد مع القيمة، وعلى ذلك فإن على الحرية أولاً أن تحيل الوجود إلى إمكان، لكي تعود فتحيل الإمكان إلى وجود»^(١٦).

الحرية إذن طريق سفر وانتقال من حالة إلى حالة، أو قل إنها صراع «الوعي الموجود تجريبيّاً على مستوى السلب» مع الوعي الممكن الذي «ينشأ من الوعي الفعلي ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل»^(١٧).

ولأن الحرية صراع، وحوار دائم مع الواقع يسعى إلى التغيير، لا يستقيم أن نصفها بأنها «هبة فطرية» أو «ملكة موروثية»^(١٨) - أي حالة أو واقعة - فالحرية، كما يؤكد زكريا إبراهيم - «هي فعل أو عملية Operation قد تكون كلمة «تحرر» Liberation أصدق تعبير عنها»^(١٩)، فهي «سعي» ثوري وراء الممكنات، وجهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها»^(٢٠).

وإذا كان أي فعل إنساني مشروطاً بوجود محيط زماني ومكاني فإن الحرية كفعل تشترط موقفاً اجتماعياً كمسرحها أو فضاء وجودها. فالحرية «لا تخلق اختيارها ابتداءً من لا شيء، بل هي تندمج في موقف أصلي قبله وتتداخل معه» أي تجادله وتصارعه وتشتبك معه «ولا تمارس نشاطها إلا ابتداءً من ذلك الموقف... فالحرية تلاق، وانتقال، وتبادل بين الخارج والداخل، أو هي بالأحرى حوار متصل، واتصال مستمر مع الأشياء ومع الآخرين»^(٢١).

ولما كانت الحرية فعل صراع وحوار مع موقف أصلي في سياق اجتماعي متعين - أي «حرية مجاهدة»^(٢٢) فهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالتاريخ. ويؤكد الفكر الماركسي على مفهوم الحرية باعتبارها «تجربة اجتماعية أو حركة تاريخية»^(٢٣) ويرفض اعتبارها أمراً يخص الذات وحدها «بل هي مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان باعتبارها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به»^(٢٤).

(١٦) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ١٦٩.

(١٧) جابر عصفور، «قراءة في لوسيان جولدمان عن النبوية التوليدية»، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ٨٥.

(١٨) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، ص ٧٥.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٩٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٩٦ - ١٩٧.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٧٧.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٧٥.

وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نخلص إلى تعريف للحرية عناصره:

- ١ - موقف أصلي واقعي في سياق اجتماعي إنساني.
- ٢ - فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع هذا الموقف.
- ٣ - التغيير كحصول الحرية على المستوى الذاتي والاجتماعي والتاريخي.

١ - ٢ : الفعل المسرحي فعل تحرري:

ولا يخفى على القارئ أن هذه العناصر هي ذاتها عناصر الدراما والتجربة المسرحية أثناء العرض، فكل نص مسرحي - أيًا كان نوعه، وسواء كان تقليدياً أو تجريبياً، قديماً أو جديداً، يشتمل على موقف مبدئي يفجر صراعاً وحواراً - حتى ولو كان حواراً مع النفس أو الأشياء كما هو الحال في المونودراما أو مسرح العبث، أو مع الجمهور كما هو الحال في اندراما الشعبية - وفي كل الأحوال يفضي الحوار إلى حركة وتحول وتغيير مادي أو معنوي في الشخصية أو الجمهور أو كليهما معاً. وفي تجربة العرض المسرحي الحي يمثل التقاء الجمهور بالمؤدين الموقف الأصلي الذي يحمل سياقه التاريخي في المعمار المسرحي والتقاليد المسرحية المألوفة - إن وجدت - وتوقعات المتفرجين، بل وملابسهم، وصورة العالم المطبوعة في عقولهم التي تنظم أفكارهم عن الدين والأخلاق والتنظيم الاجتماعي والأعراف وقواعد الحديث والسلوك عموماً، وما إلى ذلك - في كل تجربة مسرحية حقيقية يفجر موقف اللقاء هذا درجة من المعارضة والصراع بين صورة العالم التي يتبناها العرض وصورة العالم في ذهن المتفرج، وقد ينتهي الصراع إلى تغيير الوعي بدرجات متفاوتة تتراوح بين الخلخلة أو التنوير الكامل، وقد ينتهي بأن يقذف الجمهور المثليين بالطماطم والبيض من شدة الغضب - كما حدث للداديين، وهذا أيضاً نوع من التنوير.

إن صورة أو استعارة العرض المسرحي تفرض نفسها على الخيال كلما تأمل الإنسان مشكلة الحرية، وقد ألحت على ذهن زكريا إبراهيم طوال تناوله لها كما يتبين من تردد العديد من المصطلحات الدرامية في الفقرات التي اقتطفتها من كتابه والتي فضلت أن أوردتها في كلمات المؤلف بدلاً من إجمالها وتلخيصها حتى يتبين القارئ مدى تشابك مفهوم فعل التحرر في خيال الكاتب مع مفهوم الفعل الدرامي. ويبرز هذا الاشتباك على سطح الوعي في مناطق عدة، فقرب نهاية الكتاب يضيف المؤلف إلى عناصر تعريف الحرية السابق ذكرها عنصر «التوتر الدرامي» في موقف الصراع إذ يقول: «إن موقف الذات الإنسانية في الكون لا بد بالضرورة أن يكتنفه شيء من القلق، والتوجس، والانشغال، كأنما كتب على الحرية أن تظل في جهاد مستمر وصراع متواصل. ثم نجده يشير إلى الإنسان بعبارة «الشخصيات الإنسانية» التي تحيا في «عالم مرن مفتوح دائب

التحول» وكأنه يتحدث عن شخصيات درامية أو مسرحية في سياق مسرحي ويعدها يصرح باستعارته قائلاً:

«وهكذا نرى أن فلسفة الحرية تجعل من الوجود الإنساني «دراما» تفاؤلية يسودها جو من الصراع والمجاهدة، ولكنه جو لا يخلو من نبل وعظمة وجلال»^(٢٥) أي جو يقترب من أجواء عالم التراجيديا. إن التعريف الذي تبنيته للحرية بعناصره السابق ذكرها يكاد يوحد - عبر جسور هذه العناصر - بين فعل التحرر والفعل المسرحي. ولكن، هل كل فعل مسرحي هو فعل تحرري؟ وماذا عن التكريس والتدعيم الذي يمارسه المسرح أحياناً فيما يقال؟ وهل يتساوى المسرح التقليدي مع المسرح الملحمي مثلاً؟ أو مسرح الحكواتي أو الاحتفالية؟ إن الإجابة على مثل هذه الأسئلة تتطلب منا وقفة تتأمل فيها مفهوم المسرح.

٢ - مفهوم الظاهرة المسرحية:

إن الفرضية المحورية التي يتبناها هذا البحث، ومحاول إثباتها أو على الأقل الدفاع عنها، هي أن الظاهرة المسرحية - كما تتحقق في العروض الحية، أيًا كان نوعها، وبعيداً عن النصوص والنظريات والكتب - تمثل في جوهرها عملية تحرر جماعي (نسبي) تستهدف، في أضعف حالاتها وأكثرها رجعية ووردة، «خروجاً» مؤقتاً عن حدود الواقع قد يفضي - حين يشتد ساعدها - إلى خلخلة البنية الاجتماعية الموروثة والسائدة، فيمهد للانطلاق من «حدود الكائن» إلى «الممكن» (في عبارة عبد الكريم برشيد الموحية) وذلك على مستوى الوعي الفردي وفعل التغيير الثوري الجماعي.

٢ - ١ : مفهوم الإبداع:

ونحو إثبات هذه الفرضية لنبدأ بفرض خرافة الإبداع الكامل - بمعنى الإنشاء المقصود لدلالة محددة من عدة عناصر (لغوية أو غيرها) توجد في الحياة، ويتم تغيير وتحوير معانيها عن طريق انتظامها انتظاماً واعياً في مركب جديد.

ولنجرب تعريفاً جديداً للإبداع باعتباره مشروع إنتاج دلالة إرادي، مشروط بظروف الإنتاج والاستهلاك، يفرز دلالة مركبة، تتخطى إرادة الكاتب الواعية نتيجة اصطدامه واصطراعه مع أنظمة إدراكية أخرى مبنية في اللغة وفي أنسقة العلاقات الدالة في المجتمع. ولنضرب مثلاً: لنفترض أن كاتباً تروى في الصعيد وأرقته فكرة جرائم الشرف فحاول مقاومتها بالقلم، وكتب رواية أو قصة تصور جريمة من هذه الجرائم. ولنفرض أنه ذهب بها إلى ناشر فاشتراط عليها أن يضع على الغلاف صورة مثيرة لزيادة المبيعات، وحتى تصل رسالته إلى الناس، يقبل المؤلف. ماذا يكون من أمر رسالته إذن؟

(٢٥) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

٢ - ٢ : مفهوم حرية المسرح :

وإذا كان دور الأدب كما يقول ماسيري هو فضح مغالطات وتلفيقات الأيديولوجيا عن طريق تحاوره مع الواقع، فإن المسرح - باعتباره نشاطاً جماعياً يستخدم لغات عدة - يلعب دوراً أخطر في زلزلة الأيديولوجيا وكشف الواقع - وذلك وإن لم يشأ، وحتى رغم أنه. ففي الفترات التاريخية التي تم فيها إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة، كما حدث في إنجلترا في عصر عودة الملكية، لعب المسرح دوراً هاماً - رغم أنه - في تعرية أيديولوجيتها المهيمنة فتجد كوميدياته الواقعية الإباحية التي تتناول السلوك تحاور وتجادل دراماته البطولية المثنجة، المثشقة بالمثل والمبادئ، وكأنها تقدم تعليقاً ساخراً لاذعاً على زيفها^(٢٧).

إن حرية المسرح لا تكمن في السماح لفرد أو مجموعة بالقول والفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة، بل في الطبيعة الثورية التي تميز ظرف تحقيق مشروع العرض المسرحي نفسه. فإذا كانت الأيديولوجيا هي توحيد خيالي لعناصر العالم وظواهره المتناقضة في قول ماسيري، وإذا كان ما يسمى «بالحقيقة الاجتماعية والأخلاقية» في قول فوجشتاين يتم تحديده بالاتفاق الاجتماعي الضمني (الذي هو في الواقع اتفاق في أنماط الحياة لا في الرأي الواعي)^(٢٨) فإن «الحقيقة» أو «الأيديولوجيا» تتعرض لأقصى اختبار في المسرح نظراً لتعدد لغاته وعناصره (أي تنوع علاقاته وطبيعة نشاطه الجماعي الآلي التي تُعرض العقد المؤقت بين المتفرج والمؤدي بالتعاون لتحقيق العرض، كما تُعرض الإيهام الدرامي إن وجد، وكذلك هدف أو قصد القائمين على العرض (الذي ينتظم كل علاقاته في حركتها وتحولاتها واشتباكاتهما) للتكسیر في أي لحظة :

فالمفرج قد يضحك في لحظة مأساوية - كما حدث في عرض مسرحية عطيل مثلاً في القاهرة في أول الستينات فتوقف حمدي غيث عن الأداء ووبخ المتفرجة التي ضحكت وانسحب غاضباً، والممثل قد يخرج عن المسار المرسوم المسبق المتفق عليه عامداً أو دون عمد فيحدث تحولاً في العلامات كلها، بل والنسق الدلالي للعرض كله فيث رسالة مخالفة للرسالة المقصودة.

لقد تنبه النقد في القرن العشرين للطبيعة الثورية للإبداع الفني باعتباره خروجاً منظماً على الأنسقة العلامية المألوفة، فإذا كان «إحلال ضرب من ضروب الكلام محل الآخر يعني ببساطة - القيام

أولاً: لن تصل رسالته إلى جمهوره الحقيقي - أي الذي قصده - لأن مرتكبي جرائم الشرف معظمهم من الأميين.

ثانياً: لن تصل رسالته إلى القارئ الذي سيشتري الكتاب لغلافه الفاضح، فهذا النوع من القارئ سيعبر أمواج النقد إلى جزر مواقف الجنس والعنف التي يصورها الكاتب.

ثالثاً: وما أدراك أن المؤسسة النقدية في مجتمع هذا الكاتب الخيالي، ومعظمها من الرجال الذين تشربوا النظرة السلفية إلى المرأة كمتاع - «كجوهرة مصونة أودرة مكنونة»، والذين اعتادوا الأحكام المخففة في هذه الجرائم من جانب القضاء - وما أدراك أن المؤسسة النقدية الأخلاقية النزعة بدرجة كبيرة لن تشوّه رسالة الكاتب وتصوّرها كتحذير من عاقبة الشك مثلاً - على نهج تحذير إياجو لعطيل من الوحش ذي العيون الخضراء - أو كتحذير للنساء من التحرر والسفور الذي قد يثير شكوك الأزواج مثلاً.

رابعاً: وهذا هو الأدهى... ماذا لو تحول هذا الكتاب إلى فيلم سينمائي تجاري؟ أو مسلسل تلفزيوني؟ في الحالة الأولى لن ينجو من الإثارة الرخيصة ويكفي أن نذكر أن فيلم المغتصبون الذي تناول حادثة واقعية بدعوى النقد والإصلاح والتحذير قد حول هذه المأساة الحقيقية إلى دغدغة حسية عنيفة وكأنه يدعو للاغتصاب. أما في حالة المسلسل التلفزيوني فسوف ينقلب الكتاب إلى ميلودراما تمتلئ بالعويل والمواعظ دونما مواجهة حقيقية للمشكلة، وهي النظرة الشرقية إلى المرأة.

خامساً: وإلى جانب أخطار السوق الأدبي ما أدراك أن الكاتب نفسه الذي نشأ في ثقافة تشربت لغتها النظرة الدونية إلى المرأة حتى غدت أكبر إهانة لرجل أن يوصف بأنه «مره» - رغم ما تصنعه النساء الآن في الأرض المحتلة ورغم أن كل رجل هو ابن امرأة - ما أدراك أنه لن يقع في شرك هذه الأيديولوجية ولن تنضج لغته بتعاطف خفي مع الجريمة رغم رفضه الواعي لها، أو أنه لن يسبغ على مواقف الجنس والعنف السادي عنايته الأدبية الفائقة؟

إن الكاتب إذ يشرع في تنفيذ مشروعه الأدبي لا يلبث أن يكتشف أن ما أراد التعبير عنه قد اصطدم بالأيديولوجية والتوى، وهكذا قد يسعى العمل الأدبي إلى الإفصاح عن معنى من المعاني بينما تدفعه الأيديولوجيا إلى الإفصاح عن معنى مخالف، وفي هذا التناقض ذاته تكمن قيمة الأدب التنويرية في إيقاظ الوعي. فإذا كانت وظيفة الأيديولوجيا هي انتظام التناقضات التاريخية في وحدة خيالية فإن العمل الفني يجعل الأيديولوجيا تفضح تناقضاتها بإنارة فجواتها وكشف حدودها وتعرية حقيقتها كبناء وهمي يعتمد على الحذف والإغفال^(٢٩).

(٢٦) أنظر:

= Terry Eagleton, Against the Grain, selected Essays, London,

verso, 1900, esp. Chapter one, entitled, «Macherey and Marxist Literary theory».

(٢٧) أنظر لمؤلفة البحث فصل «الدراما البطولية» في كتابها أضواء على المسرح الانجليزي، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٨) أنظر:

Terry Eagleton, Against the Grain, 106 - 109.

بشورة في المجتمع» كما يقول السيد ياسين^(٢٩)، فإن «قصيدة ما قد تسبب في ظهور جمهورية إلى الوجود» كما قالت الروائية فرجينيا وولف^(٣٠). وقد كان الناقد الروسي ميخائيل باختين من أوائل النقاد الذين تنبهوا إلى علاقة اللغة بالأيديولوجيا - وذلك قبل ميشيل فوكو بترمن بعيد وناقش علاقة المعنى «بموقف الكلام» وعلاقة «الخطاب» بالسلطة، وطبيعة اللغة كحقل صراع أيديولوجي، وانتهى إلى تأكيد قدرة «الرواية» المكتوبة باعتبارها حقلاً لغوياً متنوعاً يجمع ضروباً من «الكلام» تنتمي إلى سياقات اجتماعية مختلفة على خلخلة الأيديولوجيا الحاكمة، وتعرية طبيعتها «المصنوعة»، وفصح تناقضاتها وزيفها^(٣١).

وإذا كان الأدب المكتوب - أي الذي يستخدم نوعاً واحداً من العلامات، وهو العلامات اللغوية، يمثل ثورة، فما بالك بالمرح الذي ينشط على عدة مستويات علامية؟ إن طاقة الثورة التي يمثلها الإبداع في القصة أو الرواية المكتوبة تتضاعف مرات ومرات في حالة المسرح خاصة وأن هذا الاشتباك العلامي الكثيف - الذي يمثل العرض - يتم في إطار «موقف حوارى» مادي حاضر ملموس، هو موقف تواجد الجمهور والمبدعين في مكان واحد في عملية جدلية لفترة زمنية محددة. فالمسرح يتفرد بأسلوب إنتاجه واستهلاكه الجماعي المرحلي الذي لا «يُغرب» المنتج الفني عن مبدعه أو عن ظرف إنتاجه المادي، والذي يحول المستهلك إلى طرف إيجابي يشارك في عملية الإنتاج. ولأن المسرح هو وجود الـ «نحن» في «الآن» و«هنا» - كما يقول عبد الكريم برشيد، دون وسيط، في موقف حوارى مادي، فهو يتميز بقدرة فائقة على «التفكيك» أي إظهار العلاقة بين «الخطاب» الفني، وشروط إنتاجه المادية، فالتفكيك (Deconstruction) كما يعرفه ويمارسه النقاد التفكيكيون يختلف ويتميز عن التحليل والنقد بتلامسه مع الأبنية الصلبة والمؤسسات المادية، ولا يكتفي بتناول أنواع الخطاب أو أشكال المحاكاة الدالة^(٣٢) فهو يرفض أن ينظر إلى الفن نظرة مثالية وكان الإبداع «يتم في الهواء». وكان المبدع مخلوق أثري لا جسد له، كما قالت فرجينيا

(٢٩) السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢، ص ٦٦.

(٣٠) أنظر:

Michele Barrett, Ideology and the cultural Production of gender, **Feminist criticism and social Change**, ed. Judith Newton and Deborah Rosenfelt, London, Methuen, 1985, P. 68.

(٣١) أنظر:

Mikhail Bakhtin, «Discourse and the Novel», **The Dialogic Imagination**, red. Michael Holquist, Austin and London, 1981, PP. 259 - 422.

(٣٢) أنظر على سبيل المثال الجزء المعنون «الأيديولوجيا الخفية» في: Christopher Butler, **Interpretation, Deconstruction and Ideology**.

وولف ساخرة^(٣٣)، ويدرك أن الإبداع كنشاط إنتاجي يرتبط بالمحيط المادي - بصحة المبدع وظروفه المادية، بل والمكان الذي يحيا فيه، كما يرتبط أيضاً بالمؤسسات الحاكمة الرقابية ونظام الأسرة... الخ. إن الإنسان يستطيع أن يغلق على نفسه حجرة ويستغرق في رواية تنسيه عالمه، بل وجسده نفسه، ولا يتطرق ذهنه أبداً إلى مؤلف الكتاب أو ظروف إنتاج الرواية اللهم إلا إذا لفتت رداءة الورق المطبوع مثلاً نظره إلى فقر المؤلف أو الناشر. لكن الإنسان في المسرح يعي في كل لحظة جسديته من خلال تلامسه مع الجالس إلى جواره كما يعي جسدية الممثلين ويستطيع بنظرة أن يعي ميزانية العرض من خلال الملابس والديكور، كما يعي وجود المؤسسة الرقابية في جنود الأمن الذين يلقاهم على باب المسرح، وقد يذكره انقطاع التيار الكهربائي مثلاً بالحالة الاقتصادية العامة، وقد ينتبه إلى قلة عدد النساء بين الجمهور فيتذكر العادات والتقاليد التي تكبل حركة المرأة، ويستطيع من ملابس الجمهور أن يحدد مواقعهم الاجتماعية ودرجة ثرائهم أو فقرهم، وقد يفقه من الاستغراق في العرض صراخ طفل رضيع فيأسى لحال لأطفال في بلاده، فالإنسان في المسرح لا يعيش تجربة جمالية فقط - بل يعيش تجربة اجتماعية تفكيكية تشحذ وعيه - حتى في المسرح التقليدي.

٣ - حرية المسرح واستراتيجيات القمع:

تتمثل حرية المسرح - كما ذكرت من قبل - في قدرته على خلخلة رؤيتنا الموروثة والمعتادة للعالم، وعلى تحدي الأيديولوجية السائدة. وقدرة الخلخلة هذه لا تتعلق بإرادة الكاتب أو المخرج أو الممثلين، أو حتى الجمهور، بل هي شرط مبدئي لوجود الظاهرة المسرحية وذلك لأن الظاهرة المسرحية ذاتها وليدة الخلخلة - فهي الابنة غير الشرعية لأي نظام اجتماعي. إنها تولد دائماً خارج النظام - إذ لم يحدث أبداً أن قرر نظام إنجاب الظاهرة المسرحية فالأنظمة بطبيعتها تدرك أن المسرح قوة مناوئة، كذلك فالمسرح - شأنه في ذلك شأن الأشكال الفنية الأخرى - لا ينشأ ويتطور «بقرار فوقى»، بل يأتي «حصيلة لتطور مجمل الواقع الثقافي من خلال ارتباطه بحركة الواقع الاقتصادي ككل بجميع جوانبه ومعطياته التاريخية» - كما يذهب جلال فاروق الشريف^(٣٤).

٣ - ١: نظرة عامة إلى استراتيجيات القمع:

إن الظاهرة المسرحية لا تخلقها النظام المستقر الجامد أبداً، بل تولد دوماً من رحم فترات الانتقال والتحول التاريخي. وحين تولد

Clarendon Press, Oxford, 1986, pp. 103 & 110.

(٣٣) **Feminist Criticism and Social Change**. P. 77.

(٣٤) جلال فاروق الشريف، إن الأدب كان مستولاً، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٨، ص ١٢.

الظاهرة المسرحية وتبدأ في مشاغبة النظام وتحديه يبدأ النظام في مقاومتها ومحاولة تكبيلها وتقليل أظافرها أو قد يرى في صالحه استئناسها وتبنيها لتدعيمه، وهو يستخدم في ذلك إغراءات عدة ليس أقلها شأنًا عبارة «المسرح المحترم» - أي الذي يحترمه الوجهاء وأصحاب الهيمنة لأنه يحترمهم ولا يمس مصالحهم. وتتنوع سياسات مقاومة الظاهرة المسرحية من قبل النظام السائد من عصر إلى عصر ويمكننا تلخيصها فيما يلي:

١ - الحصار الاقتصادي والإداري (ضغط المعونات - رفع الضرائب - منع تراخيص الممارسة أو بناء المسارح... الخ...).

٢ - الحصار الرقابي العلن والخفي باسم الدين أو الأخلاق العامة أو مصلحة الجماعة السياسية.

٣ - الحصار الإعلامي الذي يتخذ شكل التعتيم.

٤ - الحصار النقدي الذي تلعب فيه المؤسسة الأدبية والأكاديمية والتعليمية دوراً هاماً والذي يتخذ شكل الاحتواء والتزييف عن طريق خلق أطر نظرية لتفسير الظاهرة المسرحية وتقييمها بحيث يأتي التفسير والتقييم مدعماً للنظام، فتحيط النظرية النقدية الظاهرة المسرحية بجدار سميك من «الكلام» الذي يخفي طبيعتها الثورية - كما فعلت نظرية أرسطو بالمسرح اليوناني، ثم تبدأ في الحديث نيابة عن العرض لتطرح صورة زائفة عنه. ويحضرني الآن مشهد من مسرحية العنمة لفرقة بلالين بالأرض المحتلة أود أن أصفه للقارئ فهو يمثل في تصوري أبلغ تشبيه لموقف النقد ونظرياته أحياناً من المسرح. في هذا المشهد تصيح ناديا - مهندسة الكهرباء - في خطيبها الذي يرفض أن تصعد إلى المسرح لإصلاح جهاز الإضاءة لأنها امرأة: «خمس سنين طلعتوا عيشتي وأنا أتعلم، بتقدرش تغمض عينك عن كل هالأشياء وتشوفني بس... ست بيت محطوطة بكيس نايلون بتشوف الدنيا بس مالهش اتصال معاها»^(٣٥). وبعد كلماتها هذه تتحول المسرحية من المستوى الواقعي إلى المستوى التعبيري، فنرى ناديا داخل كيس من النايلون، ويبدأ خطيبها في الحديث بلسانها، ووصف رضاها وسعادتها، بينما تحرك هي يديها داخل الكيس لتبدي اعتراضها على كل ما يقوله هاني دون أن يصلنا صوتها.

٥ - وكما تحاصر المؤسسة الرجعية ناديا داخل الكيس، تحاصر التكنولوجيا الآن الظاهرة المسرحية وتحاول تلبيها - إن سياسة ميكنة المسرح وتعليبه تمثل في تصوري أخطر سياسة حصار وتجميع واجهتها الظاهرة المسرحية حتى الآن. وقد ظهرت سياسة الحصار الجديدة هذه في القرن العشرين، في عهد الفيديو والتلفزيون والتكنودراما. ورغم دفاع مارتن أسلن الشهير عن الدراما المعلقة ووصفه للمسلسلات التلفزيونية بأنها الملاحم أو السير الشعبية

الجديدة^(٣٦) إلا أنني أرى أن تلبي الدراما هو محاولة لاستئناسها وتزييفها، فالدراما المعلقة هي دراما قُلمت أظافرها ونُزعت مغالبها الثورية، فجوهر المسرح هو الحضور الاختياري في المكان، وذلك لأن تحقق التجربة المسرحية مشروط ببقاء الجمهور والممثلين سوياً لفترة متفق عليها. وقد يقرر إنسان إذا لم يعجبه العرض أن يترك المكان فيمضي، ولا يستطيع أحد أن يمنعه (إلا بالطبع هذا القرار الأخير الذي اتخذته بعض المسارح في مصر بمنع مغادرة المسرح قبل انتهاء العرض بدعوى الأمن! وأذكر أنني حين قررت مرة ممارسة حقي الديمقراطي هذا - لأنني أحسست أنني لا أشارك في تجربة مسرحية بل في حالة من الزيف والتدليس - خضت معركة حامية الوطيس مع جنود الأمن المركزي على باب المسرح، واضطرت في النهاية إلى ادعاء المرض الشديد حتى أنفذ بجلدي). إن المسرح تجمع ديمقراطي يمارس الإنسان فيه حريته في كل لحظة - حرية الموافقة والاعتراض، الاستحسان أو الاستياء، التصفيق أو الصفيق، البقاء أو الانصراف، أو العمل الجماعي على إيقاف التجربة... المسرح في أصدق حالاته - أي المسرح الشعبي الجماهيري - هو تدريب على الديمقراطية الحقة. قد يقول قائل إن مشاهد التكنودراما يستطيع أن يغلق جهاز التلفزيون أو الفيديو إذا لم يعجبه الحال، أو أن يغادر قاعة العرض السينمائي، لكن الوضع مختلف... فانسحاب متفرج أو عدد من المتفرجين قد لا يوقف عرضاً مسرحياً... لكنه رغم ذلك يؤثر في مساره تأثيراً واضحاً فهو يؤثر في المتفرجين الباقين ويجعلهم يتساءلون ولو للحظة عن أسباب هذا الانصراف وقد يكسبهم هذا نوعاً من الشك في جودة العرض فيبدأون في رؤيته بمنظور نقدي جديد. والأهم من ذلك أن انسحاب المتفرج من عرض مسرحي يحدث تأثيراً سلبياً واضحاً على الممثل وعلى التجربة كلها... فالعرض المسرحي تجربة حية متغيرة تتجدد من يوم إلى يوم ولا يمكن تكرارها - إن انسحاب أحد أطراف الحوار في العرض المسرحي كفيل بإيقافه... أما في السينما، فقد ينسحب كل المشاهدون دون أن يوقف هذا الفعل الشرطي السينمائي الدائر في ديمومة لا تاريخية، شبه ميتافيزيقية، وسلطوية. الفيلم مجموعة من الصور الثابتة التي لا يمكن أن ينالها التاريخ بأي تعديل أو تغيير أو تنالها إرادة الجمهور الحاضر... الفيلم هو أسطورة الثبات التي تتكرر من يوم إلى يوم بعيداً عن واقع المتفرج الحي، فالفيلم ينفي عن الدراما عناصر الـ «نحن» و«الآن» و«هنا»، ويحيا مجازياً في فضاء المطلق. ولهذا تمثل الدراما المسجلة سلاحاً من أسلحة التسلط، ولهذا تحظى الدراما التلفزيونية بالدعم المالي من قبل الأنظمة التي عادة ما يخضع التلفزيون لسلطتها. فإذا كانت بنية التجربة المسرحية الحية تدرب الإنسان على الديمقراطية فإن بنية مشاهدة الدراما

(٣٦) Nantin Esslin, Meditations, Abacus, London, 1983, p. 201.

(٣٥) مسرحية العنمة، الأقلام، ص ١٤١.

المسجلة تعود الإنسان على الطاعة والتلقي السليبي، فهي بنية تعتمد على المسار الواحد للرسالة:

مرسل ← متلقي

أما بنية التجربة المسرحية فهي بنية تفاعل ذات مسارين بين المرسل والمتلقي، بنية يلعب فيها المتفرج دوراً إيجابياً حتى في العروض التقليدية، فإذا كان الجمهور متراحياً هبطت حرارة العرض وإذا تجاوب اشتعل العرض، وهذا ما يعرفه جميع الممثلين.

ولأن بنية التجربة المسرحية تقوم على الفعل ورد الفعل الإيجابيين وتدريب الجمهور على المشاركة الإيجابية فقد حاولت الأنظمة من خلال المؤسسات الأدبية تحجيم مشاركة المتفرج في إنشاء العرض عن طريق إرساء فرضية «التقاليد المسرحية» وتحويلها إلى قيمة شبه مطلقة حتى تحول جمهور المسرح إلى جمهور سلبى مثل جمهور التكنودراما. ومن الجدير بالذكر أن فكرة «التقاليد المسرحية» التي تقيد المشاركة بسلوكيات معينة وتعلي من قيمة «الصمت» و«التصفيق» عند صدور الإشارة من خشبة المسرح - أي تعلّم «الطاعة» - هذه الفكرة لم تظهر إلا حين بدأ المسرح نفسه يتحول إلى شكل اللعبة، فارتبطت بمسرح اللعبة الإيطالي. ولا نجد لها وجوداً مثلاً في أزهى عصور المسرح حين كان «كرنفالاً» شعبياً تؤمه كل فئات المجتمع، وقد يحضر إليه الناس طعامهم وشرابهم، بل وخورهم، كما كان الحال في المسرح اليوناني القديم، ثم في المسرح الإليزابيثي. ففي عصر شكسبير الإليزابيثي كانت أقرب فئة إلى منصة التمثيل هي أفقر فئات الشعب الذين يشاهدون المسرح وقوفاً - The Groundlings - أي الواقفون على الأرض - وما أبلغها من كلمة، فالواقفون على الأرض الملتحمون بالواقع هم رواد المسرح الحقيقيون لا هؤلاء المعلقون بين السماء والأرض في علبهم أو بناويرهم. وكان شكسبير يكتب هؤلاء، ولهذا عاش مسرحه حتى اليوم. لم تظهر فكرة التقاليد المسرحية التي تقيد المشاركة والاستجابة إلا حين تحول المسرح من الشعبية إلى التبعية للأغنياء والسلطة فسادت القواعد الأرسطية التي بالغ النقاد الكلاسيكيون في تشديدها وأضافوا إليها قواعد اللياقة (Decorum)، فالعنف مرفوض على خشبة المسرح كما هو مرفوض في الحياة، فالعنف طاقة تهدد استقرار الأنظمة، ولا يجب أن نخلط التراجيديا بالكوميديا ففي هذا خرق لهالة الجلالة التي تحيط بالملوك والأمراء في التراجيديا وامتزاج غير مطلوب بين عالم هؤلاء وعالم البشر العاديين الذين يسكنون عالم الكوميديا، ولا ينبغي أن نكسر وحدات الزمان أو المكان أو الحدث، فالزمان تاريخ والتاريخ حركة وتطور وتحول في المكان بينما كانت الأنظمة آنذاك تحاول تثبيت وتجميد حركة التاريخ، أما تغيير المكان فيعني الحركة والتواصل بين البشر، والمثل الشعبي يقول «كل حركة بركة»، لكن السلطات الرجعية تخاف حركة المواطنين في المكان عادة وتفضل حد حركة الفرد في مكان واحد، ومن الأفضل

أن يكون السجن، منعاً للتواصل والبركة. والحدث الأحادي الذي يحكي قصة الأمراء والنبل لا ينبغي أن يجادله حدث فرعي يحكي عن الغوغا، وعلى الكاتب المسرحي الجيد في رأي المؤسسة الأدبية الكلاسيكية أن يبدأ مسرحيته قرب النهاية - أي بعد أن انتهت كل الأحداث وانتفت تماماً إمكانية تحويل أو تعديل مسارها، فنشهد الفاجعة ولا نشهد مقدماتها التاريخية التي تسرد علينا سرداً مقتضباً، فطرح الأحداث في سياق تاريخي يتناقى مع فكرة الجبرية والقدرية التي تتبناها هذه الأنظمة. ولأن شكسبير كان كاتباً شعبياً فقد ضرب عرض الحائط بالقواعد الكلاسيكية، بل وعرضها لأعنف نقد وغزير ساخر في مسرحيته حلم ليلة صيف.

لقد نشأت التقاليد المسرحية في حضن مسرح اللعبة الإيطالية بهدف تحييد المشاهد وتدريبه على الطاعة، وجاءت الدراما الملعبة الابنة الشرعية لمسرح اللعبة هذا بإيديولوجيته الواضحة. ولهذا فلإنني أرى خطراً مباشراً على الديمقراطية والحرية في محاولة تهميش الظاهرة المسرحية، وتلك الدعوة المتزايدة إلى الاكتفاء بالتكنودراما، فهي دعوة تستهدف في أحد جوانبها إلغاء فرص التجمعات الشعبية وحصار المواطنين في بيوتهم - أي في علب - ربما لتسهيل مراقبتهم، ثم حرمانهم من الطعام الطازج أي المسرح، وتغذيتهم على الملعبات حتى يصيبهم الوهن فتسهل قيادتهم، خاصة وأن التكنودراما تعودهم على التلقي الصامت والعزوف عن مغادرة البيت - أي عن الحركة - وتفقدتهم تدريجياً الرغبة في الحوار. إن علينا حين نسمع تلك النبوءات باختفاء المسرح في القرن القادم أن نتذكر كلمات بريخت التي تقول: «إن التفكير بكتابة مسرحية أو إخراجها يعني... إعادة تنظيم المجتمع، إعادة تنظيم الدولة، تعني الإشراف على الأيديولوجية»^(٣٧).

٣ - ٢: أمثلة من تاريخ المسرح الغربي:

كان المسرح دائماً وحتى الآن مستهدفاً من الأنظمة الرجعية وفي أزمنة الردة الفكرية التي أخضعته بصورة متكررة لعمليات التحريم والتجريم باسم الدين، أو لعمليات الحصار الرقابي السياسي أو الحصار الاقتصادي، أو التي سعت إلى احتوائه واستئناسه وتجميد حركته عن طريق النظريات والقوالب الفنية أو إخضاعه لذوق الطبقة الحاكمة المتميزة، أو طرح صورة زائفة له باعتباره نشاطاً إنسانياً هامشياً يدخل تحت باب الترفيه والتسلية. والتاريخ يعج بالأمثلة العديدة والأسانيد، فما إن انطلق العقل اليوناني القديم من آثار الأساطير والغيبيات إلى رحاب الفكر الإنساني، ومن عالم الطقوس إلى عالم المسرح، وبدأ المسرح يجادل ويصارع - بدرجات متفاوتة من الحدة والوضوح - الأطر الفكرية القديمة ويسعى إلى

(٣٧) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، بيروت: عالم المعرفة، بدون تاريخ، ص ٤٣.

تحرير إرادة الفعل الإنساني من فكرة الجبرية، حتى ظهر أرسطو بنظريته الجمالية التي «تعكس» - كما أشار بريخت - «عقيدة أيديولوجية فحواها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره، وأن وظيفة المسرح هي تقديم تسليية تخدر أولئك الذين يقعون في شرك هذه النظرية»^(٣٨). لقد افترض أرسطو جوهرًا ثابتًا مثاليًا يحكم تطور الكائنات بما فيها الإنسان وأقام تنظيره السياسي والأخلاقي والجمالي على هذه الفرضية مما ترتب عليه أن انتقل مركز الثقل من الفعل الواعي الإرادي المتغير في الإنسان إلى مبدأ مسبق، يقن ويفسر ما يطرأ عليه من تغيير وفي ضوء هذا الإطار الفكري تناول أرسطو نتاج المسرح اليوناني بالتفسير والتقييم طامسًا أي ملمح ثوري فيه. ولأن نظرية أرسطو الجمالية استمرت في أوروبا - إذ لم يكن ثمة تعارض بين فرضيتها الفكرية المحورية عن العالم التي ترفض التغيير، وبين الحتمية اللاهوتية (أو الجبرية) في المسيحية على اختلاف مذهبها - فقد بلغت حد التقديس حين تبنتها المؤسسة الأدبية الرسمية في فرنسا أولاً - ممثلة في الأكاديمية الفرنسية، ثم في إنجلترا بعد فشل ثورتها الجمهورية واعتلاء الملك تشارلز الثاني العرش عام ١٦٦٠ - فلقد أحضر معه هذا الملك النظرية الكلاسيكية في الشعر والمسرح من فرنسا، وفرضها على الأدب والمسرح وكافًا مروجها الإنجليزي جون درايدن - صاحب مقال عن الشعر المسرحي (١٦٦٨) بمنصب أمير الشعراء، وحرص الملك أيضًا على وضع المسرح تحت إشرافه الخاص وعلى ربطه بالبلاط فحرم النشاط المسرحي إلا بترخيص خاص منه. ومنح هذا الترخيص لفرقتين اثنتين فقط إحداهما يرأسها الفنان كيليجرو والثانية يرأسها دافينانت، وتم هذا بعد شهور قليلة من تولية الحكم. وهكذا امتد نظام الاحتكار إلى المسرح، وبعد أن كانت لندن تزدهر في بداية القرن بما لا يقل عن ست فرق مسرحية يؤمها الناس من كل الطبقات نجدها في النصف الثاني من القرن السابع عشر وبها فرقتان مسرحيتان فقط ما لبثتا أن تحولتا إلى فرقة واحدة حين تم إدماجهما عام ١٦٨٢ فتقلص النشاط المسرحي إلى عروض فرقة واحدة تحت إمرة البلاط واستمر هذا الحال حتى عام ١٦٩٥. وكان من جراء هذا أن تحول المسرح من فن الجماهير، ومن مؤسسة شعبية ثورية تقع خارج حدود المدينة وتتحدى النظام ويضطهد كتابه وقد يُزج بهم إلى السجون - كما حدث للكاتب بن جونسون مرتين - لكنهم يواصلون حوارهم مع الواقع وخلقلتهم لأبنيتهم - تحول المسرح من فن الجماهير إلى فن الخاصة وإلى مؤسسة ملكية أرستقراطية^(٣٩). وقد وظف البلاط في كل من إنجلترا وفرنسا في ذلك العصر المذهب الكلاسيكي والنظرية الأرسطية لقولبة

(٣٨) تيري إيجلتون، «الماركسية والنقد الأدبي»، ترجمة جابر عصفور، فصول المجلد الخامس، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥، ص ٢٩.

(٣٩) انظر أضواء على المسرح الإنجليزي، مرجع سابق.

المسرح وتحجيمه وتصفيه طاقته وفاعليته الثورية. ويؤكد بيتر بورجر في مقاله «المؤسسة الأدبية والتحديث» ارتباط المذهب الكلاسيكي في الأدب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي، ويرى في جوهره الأرسطي انعكاساً لسياسة الحكم السياسي المطلق، ويستشهد بتدخل الكاردينال ريشيليو - رئيس الوزراء آنذاك - لإيقاف عرض مسرحية للسيد للكاتب بيير كورني لأنها خالفت القواعد الكلاسيكية^(٤٠)، فقد كانت الكلاسيكية تساند نظام الحكم وتروج أيديولوجيته ترويحاً مستتراً من خلال المسرح والمؤسسة الأدبية ممثلة في الأكاديمية الفرنسية، ولهذا كان النظام يرى في خرق قواعدها تهديداً له - وكان الأنظمة الرجعية في كل من فرنسا وبريطانيا في القرن السابع عشر كانت تدرك «أن التطورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج عن تغيرات في الأيديولوجيا وتحمسد طرائق جديدة في إدراك الواقع الاجتماعي وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقي» - كما يقول تيري إيجلتون في القرن العشرين^(٤١) - فحاولت قمع تيارات التغيير المضطربة في أعماق مجتمعاتها عن طريق تكبيل المسرح بنظرية جمالية مؤازرة لها.

كان هذا هو موقف الكلاسيكية من المسرح وهو يتلخص في تكيله بالقواعد وتسخيره لمصلحة النظام. أما موقف رجال الدين المسيحي من المسرح في الغرب فقد بدا بمحاولة احتوائه وتوظيفه لتدعيم العقيدة الجديدة ثم انتقل بعد خروج المسرح من الكنيسة إلى الساحات الشعبية إلى التنديد والهجوم الصارخ. لقد كنت في الماضي أعتقد - شأني شأن الكثيرين - أن المسرح الأوروبي في العصور الوسطى قد ولد في الكنيسة - أي أنه بدا دينياً وانتهى علمانياً. ولكنني في عام ١٩٧٨ اطلعت على كتاب جديد عن المسرح في العصور الوسطى يؤكد كاتبه وليام تليدمان أن الظاهرة المسرحية كانت موجودة أولاً في صورة الممثلين الجوالين الذين حافظوا على بعض من تراث المسرح الروماني، وفي صورة الاحتفالات الشعبية التي كانت تتضمن عادة لعبة مسرحية، خاصة احتفالات الربيع في مايو التي كانت احتفالات طقسية جماعية تشتمل على لعبة مسرحية يؤديها مجموعة من أهل القرية وتدور حول مغامرات البطل الشعبي المتحدي للسلطة رويين هود، ويذكر المؤلف عدداً من الخطابات المتبادلة بين الأساقفة والكرادلة ينتقدون فيها هذه العروض الوثنية، لكن أحد الخطابات يذكر أيضاً أن رجال الدين كانوا يستخدمون هذه المسرحية الشعبية المحبوبة - مسرحية رويين هود التي كانت تمثل في الهواء الطلق - في جمع التبرعات للكنيسة. وحين فشل رجال الدين في القضاء على هذه الاحتفالات الشعبية الوثنية قرروا أن

(٤٠) أنظر:

Beter Burger, The Institution of literature and Modernization poetics, vol 11, no. 4/5, 1983. PP. 419 - 433.

(٤١) تيري إيجلتون، «الماركسية والنقد الأدبي»، فصول، ص ٢٨.

يعاملوها معاملة المعابد الوثنية - أي احتواءها بتهديل مضمونها وتوظيفها في نشر وترسيخ العقيدة، وهكذا دخل المسرح إلى الكنيسة^(٢١).

لكن زواج المصلحة هذا لم يدم طويلاً فسرعان ما أدرك رجال الدين صعوبة احتواء هذا الكيان الجدلي الحر داخل جدران أي عقيدة ثابتة، فهو كيان يجاء على الصراع والخلخلة، ولهذا سرعان ما طردوه خارج الكنيسة وأبقوه قريباً منها - تحت رقابتها - ثم أرسلوه في قوافل لنشر العقيدة، لكن العامة تلقفوه وسرعان ما تحول على أيديهم إلى نشاط علماني صرف. وحين حدث هذا التحول بدأ هجوم رجال الدين على المسرح وخاصة الفئة المزمته المعروفة باسم المتطهرين (Puritans) التي يسخر منها شكسبير في شخصية مالغوليو في مسرحية الليلة الثانية عشرة وفي العديد من مسرحياته الأخرى ويتناولها أيضاً بالنقد الساخر بن جونسون في مسرحيته مولد بارثولوميو، وكذلك فعل العديد من معاصريهم.

وقد بلغ من كراهية المتطهرين للمسرح أن حرموا النشاط المسرحي تماماً في عام ١٦٤٢ فأغلقت المسارح أبوابها ورحل الممثلون بفرقهم إما خارج إنجلترا كما فعل جورج جولي الذي هرب إلى ألمانيا، وإما إلى الأقاليم، واستمروا في تقديم عروضهم سرّاً معرضين أنفسهم لاضطهاد قوات الجيش الجمهوري - وكانوا من المتطهرين المعادين للمسرح ولكل أشكال الترفيه. وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ استأنف المسرح نشاطه في صورة تقلصت كثيراً عن ذي قبل - كما أشرت سابقاً - واستكان رجال الدين فترة. لكنهم لم يلبثوا أن عاودوا فتح النيران على المسرح بصورة مكثفة في آخر القرن، ولعب أحد الوعاظ الدينين وهو جريس كوليار دوراً هاماً في إقناع الرأي العام بإباحية العروض المسرحية الموجودة - والرأي العام كان أيامها بالطبع رأى الفئات الثرية التي كانت وحدها تؤم المسرح آنذاك، وهكذا غدا هذا الواعظ مسئولاً بصورة كبيرة على الميلودرامات الأخلاقية الوعظية السقيمة التي شغلت خشبة المسرح الإنجليزي دون هوادة حتى القرن العشرين.

٤ - المسرح العربي بين الحرية وبنية التخلف:

٤ - ١: مؤثرات رجعية خارجية وداخلية:

زيفت النظرية الأرسطية وجه المسرح اليوناني القديم عصوراً طويلة فغدا مرادفاً للجبرية والرجعية حتى حرره الرومانسيون من أمثال الشاعر شيلي واستردوا له بعضاً من مفهومه الجدلي القديم. لكن سحابة الزيف والتضليل ما أن انقشعت من سماء الغرب حتى ظللت سماء الشرق فبينما رأينا نقاداً غربيين يرصدون ملامح ثورية

William Tydeman, *The theatre In the Middle Ages*,
Cambridge University Press, 1978, Chapter I.

(٤٢)

في أعمال ايسخيلوس نفسه نجد ناقداً كبيراً مثل عز الدين إسماعيل ينساق وراء النظرة الأرسطية التقليدية إلى المسرحية التي اتخذها أرسطو نموذجاً المثالي، فيقول عن أوديب إنه «يبدو حراً مريداً يملك تقرير مصير نفسه، ولكنه في حقيقة الأمر لا يقرر شيئاً، وإنما يخضع للقرار الخارجي»^(٢٢). ورغم أن عز الدين إسماعيل يحاول في مناطق من دراسته أن يفسر أوديب في ضوء النظرة التوفيقية في الفلسفة الإسلامية بين القول بالقضاء والقدر والقول بحرية الإنسان^(٢٣) إلا أنه يؤكد لنا في النهاية مع رينيه حبشي (الذي يشير إلى دراسته عن «المأساة بين القديم والحديث») أن «الشخصية المأساوية عند المؤلفين الإغريق بعامة عاجزة عن تحقيق ذاتها أو تحقيق شيء بذاتها. هناك حقاً مجال للاختيار الأخلاقي، ولكنه ضيق وومي»^(٢٤). ولا يتسع المجال هنا لأن نقدم تحليلاً لمسرحية أوديب، ولكن يكفي أن أذكر القارئ أن سعى أوديب إلى اكتشاف الحقيقة هو صراع العقل ضد الخرافة، صراع الإنسان ضد المؤسسة المهيمنة، إنه صراع الإنسان في فجر ثورة العقل والتنوير وفي هذا تكمن قيمتها الباقية لنا. وتحضرن في هذا السياق كلمات الناقد الفرنسي رولان بارت عن عمل يوناني قديم آخر هو الأورستيا إذ يقول: «تحكي لنا الأورستيا عما سعى بنو عصرها إلى تجاوزه وعن حجب الظلمة التي حاولوا أن يخترقوها، إلا أنها، وفي الوقت نفسه توضح لنا أن هذه الجهود إنما تنتمي إلى عالم غير عالمنا وأن الآلهة الجديدة التي تسعى إلى رفعها إنما هي آلهة سبق لنا أن أسقطناها. لا بد لنا من أن نعي أن للتاريخ حركة تسعى بصعوبة ولكن بتصميم إلى دحر البربرية، وتنمو معها الثقة بأن الإنسان يمتلك في نفسه القدرة على تخفيف آلامه وعلاج أمراضه، وهي ثقة لا بد من تجديدها لأن في اكتشاف الإنسان لمدى ما قطعه من شوط ما يعطيه القوة والشجاعة والأمل لتابعة المسيرة. حين نعطي الأورستيا شكلها الصحيح، شكلها التاريخي لا الأثري، ندرك ونوضح العلاقة التي تربطنا بها. فالتراجيديات القديمة حين تعرض ضمن خصوصيتها ونمساكها، بل وتقدميتها بالنسبة لماضيها وبربريتها بالنسبة لحاضرنا، فإنها تتيح لنا، بوسائل المسرح المتعددة، أن ندرك بوضوح أن التاريخ مرن طيع في خدمة الإنسان ما دام سيده. والسبيل الوحيد للإفادة بصورة دينامية ومسئولة من الأورستيا اليوم هو أن ندرك أولاً خصوصيتها التاريخية وتفردتها الأصيل الدقيق»^(٢٥).

إن بارت يضع المسرح اليوناني في سياق تاريخي جدلي، سياق

(٤٣) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، بدون تاريخ، ص ٩٣.

(٤٤) زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، الفصل السادس.

(٤٥) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان، ص ٩٢-٩٣.

(٤٦) رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهير بشور، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٧، ص ٤٤.

٤ - ٢: بنية التخلف وأثرها على المسرح:

كانت «بنية التخلف ذات الطابع العلائقي المميز»^(٤٩) أحد العوامل التي طبعت المسرح العربي بالمحافظة في الجزء الأول من القرن العشرين، كما كانت أيضاً أحد المعوقات الرئيسية لبزوغ الظاهرة المسرحية بشكلها الشعبي التلقائي في عالمنا العربي قديماً كما فعلت في اليونان وإنجلترا الإليزابيثية. فإذا كانت الظاهرة المسرحية كما عرفناها آنفاً لا تولد إلا في الفترات التاريخية التي تتخلل فيها البنية الفكرية والاجتماعية السائدة، فقد كان من المستحيل أن يظهر المسرح كمؤسسة شعبية ممارسة في إطار بنية حافظت على ثباتها وقامسها عبر قرون طويلة بسبب طبيعة تكوين الثقافة العربية، واللغة العربية، والعقيدة الإسلامية.

وتتسم بنية التخلف بخاصيتين رئيسيتين هما «اعتباط الطبيعة الذي يتعرض له إنسان العالم المتخلف، فهو لا يملك مصيره ولا يتحكم برزقه وعمله على هذا الصعيد وهو متروك إزاء غوائل الطبيعة دون ضمانات أو حماية كافية»، وأما الخاصية الثانية فتتمثل «الوجه الآخر لاعتباط الطبيعة» وهو «اعتباط التسلط الذي يتحكم بإنسان هذا العالم على شكل قهر يفرضه صريحاً أو ضمناً» ويمضي مصطفى حجازي في تعريفه مبيناً أن اتحاد هاتين الخاصيتين يفرز نموذج «علاقة جامدة تذهب في اتجاه واحد هو نموذج التسلط - القهر الذي يسم» بمجمل العلاقات وينبث في مختلف النشاطات حتى الذهنية منها «وحين تستفحل علاقة التسلط والرضوخ ذات الاتجاه الواحد وبشكل جامد» تفقد ذهنية الإنسان المتخلف «المرونة» و«الجدلية» وتتسم «بالجحود والقطعية»^(٥٠).

وفي تحليله لتكوين العقل العربي في كتابه الذي يحمل هذا العنوان يخلص محمد عابد الجابري إلى أن بنية الثقافة العربية كما تتجلى في لغتها في أوضح صورة هي بنية تسلط الماضي على الحاضر، وهي بنية لاتاريخية تناهض التغيير وتتسم لذلك بالجمود فهو يقول: «إذا كانت القوالب الصورية التي صب فيها الخليل وزملاؤه اللغة العربية قد منحتها نوعاً من الدينامية الداخلية (= الاشتقاق) وبالتالي جعلتها أكثر مطاوعة، فإنها قد عملت أيضاً على «تحصينها» من كل تغير وتطور يقترحها عليها التاريخ. ولذلك بقيت اللغة العربية وما زالت منذ زمن الخليل على الأقل لم تتغير لاني نحوها ولا في صرفها ولا في معاني ألفاظها وكلماتها ولا في طريقة توالدها الذاتي - ذلك ما نقصده عندما نقول عنها إنها لغة لا تاريخية. إنها إذ تعلقو على التاريخ لا تستجيب لمتطلبات التطور»^(٥١)

صراع الإنسان في التاريخ، ولهذا يستشف تقدميته، ولا يعامله كمسرح سيكولوجي «يعتبر أن الظروف التاريخية والاجتماعية ليست هي التي تصنع الإنسان» وأن هناك «طبيعة بشرية واحدة في كل مكان»^(٥٢).

لقد تلونت النظرة العربية إلى المسرح منذ بدايته في بلادنا بالنظرة الكلاسيكية والمفهوم السيكولوجي الذي يتحدث عنه جان بول سارتر وكذلك بتراث النقد الأخلاقي الغربي، ولا زلنا حتى الآن، ورغم سيادة المفهوم البرنجي للمسرح على المسرح العربي منذ الستينات، وظهور أشكال مسرحية وتجارب جديدة أفادت منه، ورغم تثوير المصطلح والمفاهيم النقدية في الدراسات المتخصصة، إلا أننا ما زلنا للأسف نعاني في صحفنا - وهي أبواق النقد الشعبي التي تصل أصدائها إلى عامة الشعب وتؤثر فيه - ما زلنا نعاني من هذه النظرة التي تحول النقد المسرحي من قوة تثوير وتنوير إلى قوة تكرس بنية التخلف.

وفي تصوري أن أسباب تغلغل هذه النظرة المحافظة في نقدنا المسرحي، وهيمتها على مسرحنا هيمنة شبه كاملة حتى منتصف القرن تعود إلى:

١ - بنية التخلف التي يعاني منها مجتمعنا العربي، وهذا ما سأعرض له في الجزء التالي بشيء من التفصيل.

٢ - طبيعة نشأة المسرح العربي، فقد جاءنا المسرح من الخارج، من أوروبا الرأسمالية، محملاً بتركة التفسيرات الكلاسيكية والإنسانية، سواء في مجال التراجيديا أو الكوميديا أو المسرحية الواقعية، تلك التفسيرات التي تحكم بصورة مستترة في أساليب التمثيل والإخراج والديكور، وتقاليدهم المستقبل والتلقي، والمعمار المسرحي، وتبناها رواد المسرح الأوائل فوجهت المسرح منذ البداية وجهة أخلاقية إنسانية تصالحية في أفضل الحالات، ووجهة ترفيفية تجارية تهميشية في أسوأها.

٣ - نشأ المسرح في المدن والعواصم - أي في التجمعات البرجوازية، بعيداً عن جموع الشعب الكادحة - التي لم يحتك بها كثيراً، وتوجه أساساً إلى الطبقة المتوسطة ومشاكلها، وتناول هذه المشاكل في إطار الأيديولوجيا السائدة، وتبنى سياسة المصالحة معها فاكتمت في التراجيديا بتمجيد القيم الأخلاقية وقدمها في صورة المطلقات، وكأنها «وضعت مرة واحدة وإلى الأبد»^(٥٣) أي أنها فوق التاريخ واكتفى في الكوميديا بانتقاد الأخلاق والسلوكيات انتقاداً لا يخترق السطح إلى الأعماق.

(٤٩) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المجهور، بيروت: معهد الإنماء العربي، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، ص ٢٣٨.

(٥٠) المرجع السابق.

(٥١) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الرابعة، ١٩٨٨، ص ٨٦.

(٤٧) جان بول سارتر، «المسرح أسطوره وحقيقته»، ترجمة حنين حاصباني، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٢، شتاء، ١٩٧٧، ١٩٧٨، ص ٣٣.

(٤٨) معجم علم الأخلاق، ترجمة توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٤، ص ٣٣.

ويعصف الجابري «الحركة» في الثقافة العربية بأنها كانت وما تزال حركة اعتداد لا حركة نقلة وبالتالي فزمنها مدة بعدها «السكون» لا الحركة، وهذا على الرغم من جميع التحركات والاهتزازات والهزات التي عرفتها»^(٥٢) أما الذهن العربي فقد ظل «مشدوداً إلى اليوم، إلى ذلك العالم الحسيّ اللاتاريخي الذي شيده عصر التدوين اعتماداً على أدنى درجات الحضارة العربية عبر التاريخ، حضارة البدو الرحل التي اتخذت كأصل ففرضت على العقل العربي طريقة معينة في الحكم على الأشياء، قوامها: الحكم على الجديد بما يراه القديم»^(٥٣).

وتتفق فاطمة المرنيس مع الجابري في فرضيته عن الذهن العربي في بحثها القيم الذي تقدمت به إلى المؤتمر الدولي العربي عن التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن العشرين والذي عقد بالقاهرة من ١ - ٣ سبتمبر ١٩٨٦ وكان بعنوان «الديمقراطية كانهلال خلقي: التناقض بين المؤمنة والمواطنة كتعبير عن غياب الاستقلال التاريخي للذات العربية». ففي هذا البحث تبين الباحثة كيف يُوظف الدين أحياناً في المجتمع العربي كسلاح ضد التغيير والتقدم، فالعرقلة الأساسية «التي تجمد المبادرات التحررية.. هي وجود خطاب يقذف هذه المبادرات بالكفر والإلحاد»، فالتحرر يوصف بالانهلال الخلقي والنشوز في حالة المرأة، والجدل واختلاف الرأي يوصم بإثارة الفتنة «والفتنة... هي الضلال والإثم» في لسان العرب^(٥٤).

وما سبق ذكره نخلص إلى أن «الطاعة» تمثل القيمة المحورية في تنظيم حياة الإنسان العربي وحركته ونشاطه الذهني، فالطاعة تضمن ثبات الأنظمة وتكرارها بعيداً عن التاريخ، فالطاعة واجبة على الرعية كلهم للخليفة الذي يمثل السلطة الدينية والسياسية معاً، ورغم أن «الإسلام دين لا كنيسة فيه ولا كهنوت» إلا أن «أكثر الأسباب التي أدت في أوروبا إلى ظهور العلمانية وقيام حركة الإصلاح الديني كانت قائمة عندنا بصورة أو بأخرى في العصور التي عرفت عندنا بعصور الانحطاط والتي لا زال لها في بلادنا وجود حتى الآن»^(٥٥) وتمتد قيمة الطاعة من إطار المجتمع الإسلامي الكبير إلى المجتمع الإسلامي الصغير - أي الأسرة - لتنظيم علاقاتها، فطاعة المرأة للرجل واجبة والخروج عن طاعة الزوج نشوز، وطاعة الأبناء للوالدين واجب ديني والخروج عنها عقوق. وتحكم قيمة الطاعة أيضاً علاقة الطالب بالمعلم في شتى مراحل التعليم وتنتجلى في

(٥٢) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٥٣) المرجع السابق، ص ٩٣.

(٥٤) التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن العشرين، القاهرة:

منشورات تضاف المرأة العربية، بدون تاريخ، ص ٤٦، ٥٢.

(٥٥) أحمد عبد المعطي حجازي، «العلمانية فريضة العلم والحرية»، الأهرام،

٨٩/٧/٢٦، ص ١٢.

السلوكيات والقواعد والزي الموحد ومحتويات المناهج ومنهج التدريس القائم على التلقين - أي على التسلط والرضوخ - لا على الجدل والحوار. وقد أشرنا من قبل إلى تبني النقد المسرحي لنظرية جامدة طألب رجال المسرح بالخضوع لها وطاعتها، وإلى التقاليد المسرحية التي على المتفرج أن يمثل لها. وتحكم قيمة الطاعة أيضاً علاقة الممثل والمخرج من ناحية، والمخرج والمؤلف من ناحية أخرى في المسرح التقليدي، ففي هذا المسرح يلعب المخرج دور «الدكتاتور» مع الممثلين، ويلعب المؤلف نفس الدور مع المخرج. ويجسد معمار المسرح التقليدي نموذج التسلط والرضوخ في علاقة خشبة المسرح بالصالة.

وإذا سلمنا فرضاً أن الإنسان العربي قد عانى عبر تاريخه الطويل، وربما على طوله، من سيادة نموذج علاقة التسلط والرضوخ هذه فترت عنده «سيكولوجية الإنسان المقهور» التي تفتقر إلى المرونة والجدلية وتمتيز بالجمود والتبعية، وإذا قبلنا فرضاً - كما أسلفت - أن المسرح عملية جدلية تتخطى في ثورة جماعية حدود الكائن إلى الممكن، يصبح من المنطقي ألا يظهر المسرح العربي إلى النور - كمؤسسة شعبية شرعية معلنة - إلا في فترة خلخلت بنية التخلف التي بدأت باتصال العرب بالحضارة الأوروبية العلمانية بعد الحملة الفرنسية على مصر، والتي شهدت ثورات القاهرة التي تحول فيها علماء الأزهر والدين إلى زعماء سياسيين، ثم إلى قادة حركات التنوير في شخوص جمال الدين الأفغاني ورفاعه الطهطاوي ومحمد عبده والشيخ علي عبد الرازق الذي أعلن في كتابه الدين وأصول الحكم عام ١٩٢٥ أن الإسلام «رسالة لا حكم، ودين لا دولة» وأن «الخلافة ليست في شيء من الخطط الدينية، كلا ولا القضاء ولا غيرها من وظائف الحكم ومراكز الدولة، وإنما تلك كلها خطط سياسية صرفة لا شأن للدين بها، فهو لم يعرفها فلم ينكرها ولا أمر بها ولا نهى عنها وإنما تركها لنا لنرجع فيها إلى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة»^(٥٦)، وأحدث الكتاب زلزالاً، وخاضت «العلمانية» أعظم معاركها في مصر^(٥٧)، «ثم كان كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي في ١٩٢٦ الذي أعلن فيه أن علينا «حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به... يجب ألا نقيد بشيء ولا ندعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح»^(٥٨). وامتدت حركة تشوير الأوضاع الجامدة إلى المرأة التي شاركت لأول مرة في تاريخها في مظاهرات ثورة ١٩١٩، وكان قاسم أمين نصير المرأة وهدى شعراوي حاملة لواء قضيتها وغيرهما من رواد الحرية والتنوير.

(٥٦) المرجع السابق.

(٥٧) المرجع السابق.

(٥٨) المرجع السابق.

ورغم أن المسرح العربي ظل في مجموعه حتى الخمسينات في مصر وبعض الدول العربية، وحتى الستينات في دول أخرى، محافظاً في الفن والفكر بدرجة كبيرة، ومعتمداً على النصوص الأجنبية العربية، وكانت أحلامه القومية لا تتخطى الاستقلال و«الإصلاح» الاقتصادي والاجتماعي، إلا أنه كان - رغم ذلك - أبلغ دليل على خلخلة بنية التخلف والجمود، تلك الخلخلة التي ازدادت ووصلت حد الزلزال حين اكتسبت قضية الحرية - أي القضية الوطنية - توجهاً اشتراكياً في بعض البلاد العربية.

٤ - ٣: أثر خلخلة بنية التخلف على صورة المرأة في المسرح العربي:

إن المرأة في قول مصطفى حجازي «هي أنصح الأمثلة على» وضعية القهر بكل أوجهها ودينامياتها ودفاعاتها في المجتمع «التخلف»، ويضيف أن التوجه الوجودي للمرأة في وضعية القهر «تتحكم فيه وسائل السيطرة الخرافية على المصير» كما تتجمع في النظرة إليها أقصى حالات التجاذب الوجداني، فهي أكثر العناصر الاجتماعية تعرضاً للتبخيس في قيمتها على جميع الصعد، كالفلاح تماماً في تصوري وإن كانت حالتها أشد حدة، و«يقابل هذا التبخيس مثثلة مفرطة... تبدو في إعلاء شأن الأمومة، وفي إغداق الصفات الإيجابية عليها (الطيبة، المحبة، ينبوع الحنان، رمز التضحية الخ...»^(٥٩).

وكما نافقت السينما المصرية قبل الثورة الفلاح المصري المقهور فأغدقت عليه صفات الأصالة والصبر والطيبة والوداعة والرضا بالقليل، وغلفت هذه الصفات الوديدة «بغلالة رومانسية نسيجها «البراءة» - التي تتحول إلى «سذاجة وعبط» على صعيد التبخيس - و«الحياة في الطبيعة» - و«ما احلاها عيشة الفلاح/ مطمئن قلبه ومرتاح، يتمرغ على أرض براح/ والخيمة الزرقاء ستراه»، كما غنى عبد الوهاب في أحد أفلامه متجاهلاً حقائق الجوع والعري والبلهارسيا وسياط البشوات! وتكرر الحال مع شخصية الخادم في السينما المصرية - كما حدث مع شخصية الخادم الزوجي في السينما الأمريكية - فأعليت فيه صفات الإخلاص والذكاء وخفة الظل - على نهج الكوميديا الرومانية، وغلفت بهالة رومانسية من الصداقة بين العبد والسيد، تميزت صورة المرأة في المسرح المصري قبل الثورة بهذه الازدواجية فتأرجحت «بين أقصى الارتفاع (الكائن الثمين ومركز الشرف الذاتي، رمز الصفاء البشري الذي يبدو في الأمومة) وبين أقصى حالات التبخيس: المرأة العورة، رمز العيب والضعف، المرأة القاصر الجاهلة، المرأة رمز الخصاص، المرأة الأداة التي يمتلكها

الرجل مستخدماً إياها لمنافعه المتعددة»^(٦٠) - وكان الدكتور حجازي يرصد في هذه الفقرة ربرتوارادوار المرأة في المسرح المصري قبل الثورة، ولا يكتب بحثاً في بنية التخلف! ويستطيع القارئ أن يكشف بنفسه الرجعية المؤلة، التي تردى فيها المسرح المصري قبل الثورة، في ذلك التناقض الصارخ الدال بين صورة المرأة كما تطرحها مسرحيات مثل المرأة الجديدة أو النائية المحترمة أو براكسا ومشكلة الحكم لتوفيق الحكيم مثلاً بصورة نبيلة، بطة لعبة الحب لرشاد رشدي التي ترفض التقاليد البالية التي تبيح للرجل الجوارى والعشيقات وتصفق الباب خلفها كما فعلت نورا في بيت الدمية لابسن من قبل، أو بصورة المرأة المستقلة المثقفة المتحررة التي تهوى الفنون، وتفضل مجالس الرجال لتنوع حديثهم الثقافي التي يقدمها لنا صاحب النائية المحترمة وبراكسا نفسه في مسرحية السلطان الحائر بعد الثورة. وهناك أيضاً ذلك الجدل الموضوعي الصادق الذي يقيمه عبد الرحمن الشراوي في مسرحيته وطني عكا بين الصحفية الفرنسية المتحررة إيمي والفتى الشرقي مقبل، ثم المرأة الشرقية أم رشيد حول صورة المرأة ومفهوم الحب والجنس في الشرق والغرب^(٦١). ونلتقي أيضاً في المسرح المصري بعد الثورة بتلك التعرية القاسية لفعل إسقاط القهر على المرأة من قبل الرجل «سجين» بنية التخلف في مسرحية السجين والسجان لمحمد عناني^(٦٢) فالسجين الذي تحرر ذهنياً رغم سجنه الجسدي يقول للسجان عن زوجته: «أنا كيان عمري ما حاولت أفهم سلوطة... كل اللي كان في دماغه هو أن أفتح عليها الباب... يعني أفرض نفسي على حياتها حتى من غير ما أعرف إيه هي حياتها... كنت متصور إن احنا ما دام متجوزين يبقى لازم أكون موجود جواها... جوه حياتها الخاصة... جوه أفكارها زي أنا ما موجود جوه مشاعرها وبيتها... (في الم) كنت متصوراً أن التفاهم معناه إني أقتحم عليها دنياها... أحشر نفسي في كل حاجة تعملها وكل حاجة تفكر فيها... كنت فاكراً إني لازم أكون الإنسان الوحيد في حياتها... (في دفء) النوع ده من البشر يا كمال لا يمكن حد يمتلكه... لا راجل ولا ست... حياتها لازم يكون فيها غيري وغيري وغيري... ونوع البشر الذي يقصده السجين هم البشر الأحرار القادرون على الجدل والحوار، فها هو يقول لسجانه: «مشكلتك إنك أخذت عالشغل لحد ما الناس كلهم بقم في نظرك مساجين... ما عدتش تشوف الحرية اللي بتيجي من الاقتناع... من القبول والرفض في الوقت نفسه... لازم تعترف يا كمال إنك كنت - ويمكن لسه بتعامل حسنيه زي المساجين... إنك لوحدك معاك المفتاح وأنت وحدك اللي يقدر يقفل

(٦١) المرجع السابق.

(٦٢) المرجع السابق.

(٦٣) عبد الرحمن الشراوي، وطني عكا، بيروت: دار الشروق، بدون تاريخ،

ص ٩٣-٩٧. ١٠٩-١١٢.

(٥٩) مصطفى حجازي، التخلق الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور، ص ٢٠٩.

(٦٠) المرجع السابق.

ويفتح . . . تعمل ايه حسنية؟ تهرب بس موش لبره . . . لجوه».

ويعري محمد عناني أيضاً خوف الرجل الشرقي الموروث من تحرر المرأة الذي يمثل خطراً على سيادته ويؤكد أن علاقة الحب لا يمكن أن تنشأ في إطار بنية التسلط - الرضوخ، فالسجين يعترف بعجزه عن التعامل مع حرية زوجته، وحين تهجره زوجته وتحتفي يدعي أنه قنلها، فجرائم «الشرف عقابها بسيط» كما يعلن الضابط صراحة في نهاية المسرحية، وأسهل على الرجل في مجتمعا أن يواجه الناس وفي عنقه دم إنسان من أن يواجهه كزوج ثارت عليه زوجته ففقد سلطته/ رجولته، فالرجولة ترتبط في الذهنية المتخلفة بالقدرة على ممارسة القهر والتسلط على المرأة، والسجين يعترف لسجانه: «أنا عجزت يا كمال إني أعمل علاقة . . . أي نوع من العلاقة مع أي حد . . . أنا كنت بأقفل على نفسي الأوضه وأفضل في الضلمه لأني ما كنتش أقدر أواجه واحدة حرة». ويربط محمد عناني ربطاً وثيقاً بين حرية المرأة والحرية السياسية إذ يصيح السجين الذي تحرر في السجن من غمامة التقاليد البالية، في سجانه، رمز القهر السياسي والاجتماعي والتراثي وبنية التخلف، قائلاً: «الناس اللي حواليك كلهم أحرار يا كمال . . . يمكن تقدر تقفل عليهم . . . يمكن تقدر تمسك المفتاح لكن جوه نفوسهم الحرية موجودة . . . بذرة الحرية مولودة مع كل واحد ولا يمكن تموت . . . يمكن ما تقدرش أنت تشوفها . . . لكنها موجودة في كل إنسان»^(٦٤).

لقد نجح محمد عناني في هذه المسرحية القصيرة أن يجسد بنية التخلف تجسيدا درامياً قوياً من خلال تصويره لمكانة المرأة في لاوعي الرجل المقهور، وهي صورة تكاد تطابق تماماً مع الصورة التي يصفها الدكتور حجازي حين يقول:

«إسقاط العيب والعار، والضعف عند الرجل على المرأة اجتماعياً، يقابله إسقاط نقص وخجل الخصاء على المستوى اللاواعي، فالمرأة أداة المجتمع، وخصوصاً التسلط، وهي في نفس الوقت تحرم الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له غيرته وأصالته»^(٦٥).

ومضي محمد عناني في انتصاره لتحرر المرأة في مسرحيته الشعرية الغربان فيرفض صورة المرأة «الجارية» ويتنصر لصورة المرأة العاملة التي تقف كتفاً إلى كتف مع الرجل، وسط الحقول / في ملتقى الصناعات والزراعات وتشاركه صنع الثورة كما تفعل الفلاحة سمراء^(٦٦). وحين تصدى الراحل صلاح عبد الصبور لتفسير أسباب هزيمة

١٩٦٧ في مسرحيته ليلي والمجنون، وجدناه يعزوها إلى بنية التخلف أيضاً - «بنية التسلط - الرضوخ» التي تطرحها المسرحية على عدة مستويات:

أ - المستوى الاقتصادي ممثلاً في قصة أم البطل سعيد الذي يموت زوجها وتضطر إلى الزواج من شرطي يغتصب جسدها كل ليلة لقاء القوت.

ب - المستوى السياسي ممثلاً في الرقابة الدائمة على الصحيفة التي تعمل بها شخصيات المسرحية والتي تغلقها السلطات في النهاية وتزج «بالأستاذ» في السجن.

ج - القهر الجنسي الذي يعريه صلاح عبد الصبور في صورة قاسية عنيفة حين ترجو الأم زوجها الشرطي ألا يتحرش «بغلام مسكين» يتيم فيصيح الرجل: «في آخر زمن أتعلم من نجسه/ كيف أكون - كما قالت - رجلاً/ لكني سأريك الآن/ إني رجل وزيادة» ثم «يحاول نزعها من الأرض، فتشبث بها، يهوى الرجل فوقها، ويظلم المسرح تماماً. وبعد لحظة نسمع صوت المرأة تتأوه . . . ألمان»^(٦٧).

ويلخص صلاح عبد الصبور مستويات القهر المتشابكة التي تسبب العجز على لسان سعيد إذ يقول: «في بلد لا يحكم فيه القانون/ يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة/ لا يوجد مستقبل/ في بلد يتمدد في جثته الفقر، كما يتمدد ثعبان في الرمل/ لا يوجد مستقبل/ في بلد تتعري فيه المرأة كي تأكل لا يوجد مستقبل»^(٦٨).

ولأن سعيداً قد عاش قهر أمه الجنسي والاقتصادي في طفولته ورأى أمه «تستلقي في كتفي رجل تبغضه حتى الموت» و«كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهكة كل مساء/ تهرع للحمام لتستفرغ ما في معدتها من زاد أو ماء/ قد سممه ريقه»^(٦٩) فقد أصبح عاجزاً عن الحب الكامل، ينظر للجنس كدنس وخطيئة، ويفضل أوهام الحب العذري. ولما كانت ليلي في المسرحية هي في آن واحد امرأة من دم ولحم وأيضاً رمزاً للوطن، فإن عجز سعيد الجنسي يصبح رمزاً لعجزه عن الفعل السياسي. ورغم عجزه النفسي والجسدي يدرك سعيد ضرورة تفجير بنية القهر والتخلف، لكنه لا يملك إلا التحذير فيصيح: «يا أهل مدينتنا/ يا أهل مدينتنا/ انفجروا أو موتوا»^(٧٠). وتتبدى طاقة الخلافة العنيفة التي تنفثها هذه المسرحية بصورة خاصة في حديث ليلي عن الحب مع سعيد وعن شوقها الجنسي إليه، فهو حديث من الأحاديث الجريئة النادرة على خشبة المسرح العربي

(٦٧) صلاح عبد الصبور، ليلي والمجنون، بيروت: دار الشروق، ١٩٨١، ص ٦٢.

(٦٨) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٥٦.

(٧٠) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٦٤) محمد عناني، السجين والسجان ومسرحيات أخرى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠ المتقطعات الواردة في البحث تقع على التوالي في ص ٢٦، ٣٥، ٣٤، ٣٧.

(٦٥) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور، ص ٢١٠.

(٦٦) محمد عناني، الغربان، ص ٢٥.

الذي يفضل دائماً أن ينسى أن للمرأة احتياجات جسدية مثل الرجل^(٧١)، ويفضل أن يطرحها على خشبته كجسد جميل يستمتع به الآخرون لكنه لا يعي ذاته.

وفي سياق الحديث عن الجرة في تناول المرأة بعد الثورة لا نستطيع أن ننسى تلك الشخصية النسائية الرائعة - زبيدة - في مسرحية امرأة العزيز لسمير سرحان التي عرضت تحت اسم روض الفرج على مسرح الحكيم واحترقت بعد ١٨ ليلة عرض في ظروف غامضة تثير الريبة، فقد كانت مسرحية جريئة تعرضت لموضوع يلامس الدين والجنس في مناطق حساسة، وهو موضوع الحب المحرم الذي يسعى إلى «الزنا»، كما تضمنت مشهداً يحاكي مشهد اغتيال السادات، ويصور يوسف يقتل أباه بالتبني لأنه تحالف مع أعداء الوطن وخان الأمانة. وقد حول سمير سرحان فكرة الحب المحرم وفكرة قتل الأب إلى رموز عنيفة لانبيار ابنية العلاقات البشرية في ظل بنية القهر والتسلط المتقنة بالشرعية فكان زواج الباشا من زبيدة (رغم حبها لابنه يوسف) تحت وطأة حاجتها المادية وحاجتها إلى الشعور بالأمان في مجتمع الفروق الطبقيّة الظلمة وانعدام الضمانات تجسداً لقهر المرأة والرجل معاً، وكان انتقاله الدائم من حالات فرض السطوة إلى حالات المسكنة ملخصاً للممارسات الاحتواء التي تمارسها السلطة في عصور التخلف وغياب الحرية، وجاءت محاولة قتل الابن لأبيه معبرة عن رفض السلطة وبنية المجتمع الأبوي المتسلط في آن واحد - كما كانت ترد في مسرح التعبيريين في العشرينات.

ولقد وضع سمير سرحان على لسان زبيدة أجراً كلمات العشق وأعذبها التي رسمت صورة للحب الكامل المتحرر من النظرة الدونية للمرأة والجنس ومن التغييب القهري لجسدية المرأة ورغباتها وحاجاتها، وكانت صورة الحب الكامل هذه معارضة بليغة لصور الحب الزائفة التي امتلأ بها المسرح في النصف الأول من القرن العشرين والتي اعتمدت دائماً إما على تغييب الجسد أو تغييب الروح.

وأخر مثال سأضربه على قدرة المسرح على تعرية وكشف بنية التخلف وتوعيتنا بعناصرها هو مسرحية بلدي يا بلدي للراحل رشاد رشدي^(٧٢) ففي هذه المسرحية تتكشف بنية التخلف في الجوانب التالية:

أ - تماهي المقهور في شخصية المتسلط، في عبارة الدكتور حجازي، مثلاً في علاقة أفراد الشعب بالسيد البدوي مما يجعلهم يعتمدون عليه اعتياداً كلياً يجردهم من القدرة على الفعل والمواجهة فهم يعتقدون أنه قادر على إطعامهم وكسب حروبهم وإحضار أسراهم - أي باختصار - صانع معجزات.

(٧١) المرجع السابق، ص ٥٥ - ٥٦.

(٧٢) رشاد رشدي، بلدي يا بلدي، القاهرة: مكتبة الأنجلو، بدون تاريخ.

ب - هيمنة النزعة الغيبية وسيادة الأسطورة على الواقع.

ج - نمط العلاقة بين الحاكم والمحكوم الذي يذكرنا بنمط الانتاج الآسيوي الذي يعتمد على وجود «بيروقراطيات إدارية وعسكرية ودينية تتوسط علاقة الحاكم بالفلاح فتعمل البيروقراطية الإدارية على ضبط سلوكياته الاجتماعية والاقتصادية وتحويلها إلى ثروة مادية يذهب معظم فائضها إلى الحاكم، أما العسكرية فتؤمن حكم الحاكم في الداخل والخارج لقاء جزء من الفائض بينما تعمل البيروقراطية الدينية على تأصيل مشاعر التقديس والتأليه في نفوس الفلاحين تجاه الحاكم^(٧٣). ورغم أن المسرحية قد هوجمت - مثل مسرحيات أخرى عديدة - مثل الفتى مهران لعبد الرحمن الشرقاوي وأنت اللي قتلت الوحش لعلي سالم وغيرها - لأنها تبرىء الحاكم / البطل في النهاية وتطرحه في صورة صحية أعوانه الأشرار أو النظام الفاسد، وتكرس - كما شاع القول «البطل الفرد» - وهي عبارة شاعت في الفترة التالية للهزيمة، ورغم قناعاتي برأي فؤاد زكريا بأن فكرة «الحاكم الإنسان الوطني الرحيم الذي تحيط به مجموعة من الأشرار، إنما هو خرافة لا مكان لها إلا في عقول السذج»^(٧٤) واتفاقي التام مع سعد الله ونوس في وصفه للحاكم كـ «تجريد رمزي تتكشف فيه قوى النظام وأدواته»، كما جاء في تذييله لمسرحيته الرائعة الملك هو الملك^(٧٥)، رغم كل هذا، ولأنني لا أحيد فصل العمل الفني عن لحظته التاريخية أو ظروف إنتاجه، ولأن الظرف التاريخي لكتابة المسرحية تميز بالفصل الكامل على مستوى اللاوعي في نفوس الشعب بين جمال عبد الناصر كحاكم على رأس نظام، وبين جمال عبد الناصر كرمز لمشروع الحرية والعدل الاجتماعي، ولأن المسرحية رغم أنها تبرىء السيد البدوي كرمز ديني تدين نظامه القائم على الوساطة البيروقراطية المتضخمة وتدينه كحاكم انفصل عن شعبه واعتمد على الأعوان، ولأن «القول بالخصوصية التاريخية» كما يقول محمود أمين العالم، «لا يعني الانتهاء إلى تثبيتها وتجميدها، وإنما يعني تحطيمها تاريخياً، أي السيطرة عليها بالوعي وتغييرها بالنضال لمصلحة التقدم، فنحن نعرف التاريخ الماضي أو الحاضر لتخطئه ونتجاوز»^(٧٦) لكل هذه الأسباب فإنني لا أتفق مع الرأي الذي يدين مجموعة المسرحيات العديدة التي تعرضت لفكرة الحاكم من المنظور الذي وصفه غالي شكري في كتاب النهضة والسقوط في

(٧٣) سعد الدين إبراهيم، مدخل إلى فهم مصر، بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨١، ص ٢٤.

(٧٤) فؤاد زكريا، «أسطورتان عن الحكم والأعوان»، مجلة العربي، العدد ٩٠، يناير ١٩٨٣، ص ١٧.

(٧٥) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، بيروت: دار الآداب، الطبعة الرابعة ١٩٨٣، ص ١١٦.

(٧٦) محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، بدون تاريخ، ص ٦٠.

الفكر المصري الحديث قائلاً إنه يصور «سلطاناً أو أميراً أو حاكماً أو ولياً أو زعيماً، طيباً وعاجزاً، حاضراً وغائباً، قوياً وضعيفاً لأن بطانته أو حاشيته أو مستشاريه يتخذونه واجهة محبوبة من الناس وهم قد تفرغوا لتشويه تعاليمه بقهر الشعب وتخويعه مما يندّر بسقوط مدو لأركان البيت وأهله جميعاً»^(٧٧). لقد كانت هذه المسرحيات ومنها باب الفتوح لمحمود دياب بدرجة ما تعريفاً بخصوصية اللحظة التاريخية التي مرت بها مصر والعالم العربي - لحظة انهيار المشروع القومي مادياً ومحاولة انقاذه معنوياً ومقاومة فقدان الإيمان بحلم الحرية والاشتراكية لمجرد أن تجربة واحدة في تطبيقه قد فشلت، و«تعريف اللحظة التاريخية لا يعني الانتهاء إلى تثبيتها»، في كلمات العالم «ولما تخطيها تاريخياً أي السيطرة عليها بالوعي وتغييرها». ومن الثابت أن المسرح المصري والعربي قد تخطى تماماً هذه الصورة التراجيدية للحاكم كمنذ غم أنفه، وجاءت مسرحية الملك هو الملك، التي لاقت نجاحاً جماهيرياً ونقدياً هائلاً حين عرضت في مصر على مسرح السلام في العالم الماضي مما دفع المسرح إلى التفكير بإعادة عرضها مرة أخرى هذا العام، ومسرحية محاكمة الرجل الذي لم يحارب لممدوح عدوان، والمهراج لمحمد الماغوط أسطع دليل على تجاوزنا للماضي.

د - والجانب الأخير الذي تتكشف فيه بنية التخلف في عالم بلدي يا بلدي يتمثل في علاقة فاطمة بنت بري بتلاميذ السيد البدوي مثلين في الشاب قمر من ناحية، وبالسيد البدوي نفسه من ناحية أخرى. وفي العلاقة الأولى التي نشهد فيها فاطمة بنت بري في صورة المرأة التي تعشق جسدها الجميل وتستخدمه في قهر الرجال والسيطرة عليهم فتثير رغباتهم دون أن تشبعها لأنها ترضن بالجسد الجميل على أي رجل - في هذه العلاقة يصور النص ما يسميه الدكتور حجازي بالاستلاب الجنسي للمرأة في بنية التخلف والذي يعني «اختزال المرأة إلى حدود جسدها، واختزال لهذا الجسد إلى بعده الجنسي» مما يؤدي إلى «تضخم البعد الجنسي لجسد المرأة بشكل مفرط، وعلى حساب بقية أبعاد حياتها»^(٧٨) ويفضي اختزال المرأة ممثلة في فاطمة بنت بري، بصورة طبيعية إلى تضخم نرجسي، نتيجة «المثلية التي يحيطها بها الرجل والمجتمع، في جسدها وفي بعض وظائفها الأسرية» ويمثل هذا التضخم النرجسي ضرباً من «دفاع المرأة ضد وضعية القهر»^(٧٩). وإذا كانت فاطمة بنت بري تجسد في علاقتها بالشاب قمر المفتتن بها وضعية «المرأة الغاوية» في الذهن المتخلف، التي لا تعدو أن تكون جسداً يشتهي، فإنها في علاقتها بالسيد

(٧٧) غالي شكري، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، بيروت: دار

الطلعة الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٨٢.

(٧٨) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: سيكولوجية الإنسان المقهور، ص ٢٢٤.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٢٣٢.

البدوي نفسه تتحول إلى وضعية أخرى هي «المرأة الخادم» وتصبح العلاقة بينهما نموذجاً «للاستلاب العقائدي» للمرأة الذي يعرفه الدكتور حجازي قائلاً:

«الاستلاب العقائدي، هو أن تقتنع المرأة بدونيتها تجاه الرجل، وتعتقد جازمة بتفوقه، وبالتالي بسيطرته عليها، وتبعية لها»^(٨٠) وهذا ما يحدث لفاطمة بنت بري حين تواجه السيد البدوي وتفشل في إغوائه ويسيطر السيد البدوي جنسياً على حواسها، فهي تشتهي بعنف، ولكنه يمنع عنها الإشباع الجنسي، فهو سيد يحتاج لتابع وليس رجلاً يحتاج لزوجة، وتلي السيطرة الجنسية - عن طريق الحرمان - السيطرة الفكرية. ففاطمة تهجر موقع «المرأة الغاوية» وتسخر نفسها في خدمته و«تطمس رغباتها وإرادتها. تطمس حاجتها للبروز وتحقيق ذاتها، كما يطمس جسدها وقدرته على الجاذبية، وحاجتها إلى الإشباع الجنسي والعاطفي، كما يطمس أملها في الخروج إلى العالم العريض كي تكون إنسانة قائمة بذاتها»^(٨١). وحين تتحول فاطمة من جسد إلى خادم يتحول شعورها تجاه السيد البدوي إلى «الأمومة» وتُعلي من شأنها، ويمثل تحويل الأمومة إلى قيمة مثالية تعوض المرأة عن كل شيء ضريباً من ضروب دفاع المرأة ضد وضعية القهر، فهي تكفل لها السيطرة غير مباشرة على الرجل الذي يغدو في اعتماده عليها وحاجته إلى خدماتها وحنانها ورعايتها أشبه بالطفل. وما هي فاطمة بنت بري تفصح عن وعيها المستلب ووضعيته المقهورة كالمرأة «الخادم/ الأم» إذ تناجي السيد البدوي وهو على فراش المرض قائلة:

«سيدي وحبيبي... ماذا بك؟... النار بدأت تنطفئ والحمى تزول... نم يا طفلي... لا... إن مثلك لا تلد النساء... ومع ذلك أود لو أستطيع أن أضمك في أحشائي يا طفلي الجميل»^(٨٢).

إن النص يكشف لنا أن علاقة التبعية بين الرجل والمرأة لا يمكن أن تنتج علاقة سوية مثمرة، فحين تدوب المرأة في وضعية الخادم/ الأم، يدوب الرجل بدوره في وضعية السيد/ الطفل، ويتحقق إخصاره المعنوي. ويرز هذا المعنى إلى السطح في لقاء فاطمة الأولى بالسيد البدوي في عنصر مسرحي بسيط لكنه شديد الدلالة، وهو اللثام الذي يعلو وجه السيد البدوي ولا يلبث أن يكتسي - في سياق الاشتواء والهجوم الذي تمارسه فاطمة والتمنع والتعفف الذي يبيده السيد البدوي، أي في سياق تبادل أدوار الرجل والمرأة - دلالة عكسية، فيتحول عامياً من لثام رجل إلى «برقع» العفة والحياء الذي ترتديه المرأة عادة، فيتقل إلى المتفرج معنى الإخصاء الذي يصيب السيد البدوي.

(٨٠) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

(٨١) المرجع السابق، ص ٢٣٠.

(٨٢) رشاد رشدي، بلدي يا بلدي، ص ٢١٤.

٥ - مستقبل الحرية في المسرح العربي: المآزق والحل:

٥ - ١: المآزق الثقافي:

«إن مسئولية الثنائيات الثقيلة، كما يقول سامي خشبة، ليست بحاجة فقط إلى قرارات علوية» بقدر ما تحتاج إلى وقت زحف مناخ عزلة الثقافة الوطنية وتحللها، ووقف زحف بدائل التطرف. . وهي بدائل. . أقل ما تهدد بإهداره هو جهد أجيال بأكملها، حتى تنفسح الأفاق للمناخ الجديد^(٨٣) لقد تسببت النكسة أو هزيمة ١٩٦٧ في دخول القوى الوطنية والشعبية في الوطن العربي «في مرحلة جزر تلت مرحلة المد السابقة خلال الخمسينات والستينات»، كما يقول سمير أمين^(٨٤)، ومع انحسار المد الثوري، ظهرت التيارات الدينية المتطرفة كرد فعل للهزيمة «هورد فعل اليائسين الذين سدت في وجوههم جميع الأبواب، فأخذوا يلتمسون العون من السماء أو من التاريخ البعيد»^(٨٥). وضاعفت سياسة الانفتاح الاستهلاكي التي ميزت السبعينات من خطورة المد الغيبي والردة الفكرية فظهرت دعوات إلى تحريم وتجريم النشاط المسرحي والفنون وتقييد حرية الفكر، وبدأ الحجاب في الانتشار إما بهدف ديني أو لتأكيد الهوية العربية ضد ما يسمى بالغزو الثقافي الأجنبي، وظهرت «كاسيتات» أحمد عدوية في أعقاب النكسة وأعقبها طوفان من الأغاني التي تمثل تياراً من العيشة والعمدية، وظهرت أيضاً فرق مسرح القطاع الخاص على التوالي.

٥ - ٢: المآزق الاقتصادي:

٢ - مسرح الدولة: كان مسرح الدولة وليد المشروع القومي في مصر فبنته الدولة ورعته حتى ترعرع وازدهر وصلب عوده فبدأ في مناوئتها ومحاورتها لتصحيح مسارها وكشف سلباتها حفاظاً على المشروع القومي. ولأن الدولة كانت تأخذ المسرح مأخذ الجد الشديد وتدرك فاعليته وتأثيره فقد ناوئته بدورها واشتبك المسرح مع السلطة في صراع أخصب المسرح فنياً وفكرياً رغم قرارات منع العروض الكثيرة التي شهدتها هذه الفترة خاصة بعد الهزيمة، وكان من بينها الحسين ثائراً للشرقاوي، المعمار والمأجور، والوافد لميخائيل رومان، باب الفتوح لمحمود دياب وكذلك رجالهم رؤوس، أنت اللي قتلت الوحش وعفاريت مصر الجديدة لعللي سالم، المخططين ليوسف ادريس، و٧ سواقي، والأستاذ لسعد الدين وهبة وغيرها. لكن مسرح الدولة دخل في منطقة «جزر» بعد الهزيمة مع «القوى

(٨٣) سامي خشبة، «ثورة يوليو والثقافة المصرية»، الأهرام، ١٩٨٩/٨/٤ ص ١٢.

(٨٤) سمير أمين، أزمة المجتمع العربي، القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٨٥، ص ٧.

(٨٥) فؤاد زكريا، الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص ١٣٣.

الوطنية والشعبية في العالم العربي، وأهمته الدولة في السبعينات، وتجاهلته وسائل الإعلام، وسرقت البترودراما ممثليه وفنييه فغدا يتيماً يتسول النقود والنجوم والأعلام.

ب - مسرح القطاع الخاص أو الفرق التجارية:

ظهرت فرق القطاع الخاص بعد النكسة وازدهرت في السبعينات والثمانينات، ونستطيع أن نميز بين نوعين من مسرح القطاع الخاص، الأول يضم تلك الفرق التي أنشأها مسرحيون لهم تاريخهم الفني الطويل هرباً من تدهور الحال في مسرح الدولة في السبعينات من جراء البيروقراطية وتضخم عدد الإداريين بالنسبة إلى الفنانين والفنيين، وضالة الميزانية في عصر التهرب فيه تكاليف الإنتاج المسرحي، وهذه الفرق القليلة تقترب من هيكل البيوت الفنية الثابتة وتتميز عروضها بدرجة من الجدية والتميز الفني تضعها في مصاف عروض مسرح الدولة وأحياناً تفوق عليها كما حدث في حالة عرض «انقلاب» لفرقة «مسرح الفن» التي أنشأها جلال الشرقاوي. أما النوع الثاني من الفرق، فهو ما أسميه بالفرق اللقيطة التي تتجمع بصورة عشوائية لتقدم عرضاً تجارياً استثمارياً ثم تنحل، وهذه هي أسوأ الفرق الموجودة.

وتعرض الفرق الجادة في القطاع الخاص لمآزق حقيقي وهو ضرورة رفع أسعار تذكارها لتجاري الارتفاع الجنوني في الأسعار منذ السبعينات وحتى الآن في مصر، وهكذا يحدد الظرف الاقتصادي جمهورها فيأتي معظمه من الطبقة التي يطلق عليها عادة «الطبقة الطفيلية الجديدة». أو «أثرياء الانفتاح»، ويضطر مسرح القطاع الخاص إلى مجاراة ذوق هذا الجمهور حتى يضمن الاستمرار خاصة وأن الدولة لا تمنع الفرق الخاصة أي معونات أو تسهيلات أو امتيازات بل تفرض عليها نفس الضريبة المجحفة التي تفرضها على أماكن اللهو والترفيه مثل الكازينوهات والكباريه. إن نوعية الجمهور والأزمة الاقتصادية هما فكا الأزمة التي تطحن الآن مسرح القطاع الخاص.

٥ - ٣: المآزق الفني:

وأعتقد أنه قد اتضح للقارئ من تناولي للمآزقين الثقافي والاقتصادي. . أن فنان المسرح يواجه اليوم - على الأقل في مصر - اختياراً صعباً: إما أن يترك مسرح الدولة الذي يخنق إبداعه لظروفه المالية والبيروقراطية، وذلك رغم رغبته المضنية كفنان في أن يصل المسرح كخدمة ثقافية - لا كسلعة - إلى الجمهور الذي يود مخاطبته، وإما أن يتجه إلى مسرح القطاع الخاص، وي طرح فنه كسلعة في سوق البيع والشراء، ومخاطب من سيصمون الأذان عن رسالته وينصرفون عنه في النهاية إن لم يعدل مساره ويقدم ما يطلبه السوق فيتوقف فنياً أو يغرق إبداعه في بحار الصمت. هذا هو المآزق الفني الذي يواجه المسرحيين في مصر.

٥ - ٤ : الاحتفالية - حرية وحل :

ذكرت في معرض حديثي عن مفهوم المسرح فضل الناقد الروسي ميخائيل باختين في ريادة تعريف الأدب كنشاط يلعب دوراً هاماً في «تفكيك» الأيديولوجية السائدة وخلقها. وقد استخدم باختين للتعبير عن هذه الفكرة استعارة الكرنفال الشعبي التي استمدتها من احتفال موسمي روماني قديم وكان يعني بها تلك المواقف التي تنهار فيها بنية الفوارق المراتبية المعتادة التي تنظم التدرج الاجتماعي الهرمي، كما تنظم قواعد الخطاب والحوار الاجتماعي - أي تلك الفترة التي تأخذ فيها القواعد المنظمة لعلاقات البشر في المجتمع عطلة مؤقتة يمارس الناس فيها حريتهم ويتبادلون الأدوار ويجربون واقعاً بديلاً.

ويقرب مفهوم الكرنفال الذي طرحه باختين من الفكرة المحورية في تيار المسرح الاحتفالي الذي بدأ ينتشر في المسرح العربي بداية من الستينات في مصر ولبنان وسوريا والعراق وتونس والجزائر والمغرب، والذي ظهر تحت أسماء عدة. ورغم ذلك كانت عروضه تتحرك في سياق واحد وتهدي بالافكار التالية :

١ - المسرح قوة تنوير وتثوير للجماعة.

٢ - على المسرح أن يصل إلى جمهوره الحقيقي من عامة الشعب فهم أحوج الناس إلى عملية تثوير بنية التخلف.

٣ - على المسرح أن يذهب إلى الناس ولا ينتظر أن يأتوا إليه.

٤ - على المسرح أن يتحرر من القوالب الجامدة ويضرب في جذور تربته الاجتماعية بحثاً عن أشكال الفرجة الشعبية وتطويعها مع الاستفادة من التجارب الثورية في المسرح الأوروبي.

٥ - على المسرح أن يغير معماره السلطوي وتقاليد التلقي القائمة على الطاعة والامتثال وأن يشجع المشاركة، وفي سبيل ذلك يفضل هذا المسرح شكل الحلقة الدائرية التي تميز التحلقات الشعبية كما تميز المسرح الشعبي في عصر/ اليونان وعصر شكسبير.

٦ - على المسرح أن يتخفف من أعباء الديكور وغيره من المهمات المسرحية التي تكلف مالياً لا قبل لهذا المسرح الفقير بتوفيره وتعوق الحركة والانتقال.

٧ - كما يتبنى هذا المسرح مشاركة الجمهور في تحقيق العرض مشاركة إيجابية فهو يتبنى أيضاً ويشجع أسلوب التأليف الجماعي كلما أمكن.

وقد قام العديد من الكتاب والنقاد بالتنظير للتيار الاحتفالي وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد وعز الدين المدني وعبد الرحمن بن زيدان، وأصبح لدينا نظرية فنية شبه مكتملة، ويمثل كتاب عبد الكريم برشيد حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي الذي يقدم صورة شبه كاملة لتاريخه ومبادئه وطموحاته مانيفستو الاحتفالية.

وحتى يحقق هذا التيار أهدافه عليه أن يحاول في المستقبل تلافي العيوب التالية التي تعوق انطلاقته إلى حدود الممكن وإلى جماهيره التي تنتظره بشوق وشغف:

١ - على المسرح الاحتفالي ألا يطرح نفسه فقط كتجربة في المهرجانات العربية التي تتوجه إلى المثقفين فقط سعياً وراء التقييم النقدي، بل عليه أن ينطلق إلى الشارع سعياً وراء استجابة الناس وتحقق مصداقيته.

٢ - المسرح الاحتفالي لن يؤتي ثماره دون استمرارية، فالعروض الموسمية لا تخلق تياراً مسرحياً شعبياً، وعلى المثقفين جميعاً أن يمارسوا الضغوط على حكوماتهم لتدعيم هذا المسرح خاصة وأنه مسرح فقير في تكاليفه.

٣ - ألا يستغرق في توجهه التراثي فيتحول من نشاط ثوري تفكيكي إلى نشاط مؤازر لبنية التخلف.

٤ - على هذا المسرح أن يجدد شبابه دوماً بالدماء الجديدة فيتنظم في صفوفه ككاتب جديدة بين الحين والآخر وأن يفسح المجال للنقاش والجدل بين صفوفه حتى يتمكن من تلافي عيوبه قبل أن تصبح سمات راسخة.

لقد أقنعتني التجارب الشبابية الأخيرة في مجال المسرح في مصر وأكثرها يدور تحت مظلة الثقافة الجماهيرية (التي ما زالت تكافح تحت شعار المسرح خدمة وحق لكل الناس، وذلك رغم كل المعوقات)، أقنعتني هذه التجارب بأن الشباب ومسرح الجماعة الاحتفالي المتحرر هو أمل المستقبل، وما هي الفرق الشبابية تكثر وتعدد - فرقة الورشة، فرقة الطيف والخيال، فرقة السرايق، فرقة المسرح الريفي، فرقة المسرح الصوتي - فرق فقيرة مجاهدة، غنية بالمواهب والأفكار والآمال. رغم تردي الثقافة وانحسار المد الثوري. وبين أيدي هؤلاء الشباب وشباب المسرح في كل دولة عربية أضع مسئولية حرية المسرح. وهي أيد أمينة.

الإبداع وحرية الفنان العربي

بلند الحيدري

مربياً صغيراً للتعبير عن ذاتيته، على أن لا يخل مطلقاً بدور الوسيط المحدد سلفاً، وقد تتغير مستويات المعادلة من حين لآخر وبفعل ظروف طارئة ومستجدة، ولكن يظل الحصار قائماً بشكل من الأشكال، وهو ما يشير إليه هربرت ريد في كتابه «الفن والمجتمع» عند تحدّثه عن النهضة الأوروبية «والتي لم تحدث تغييراً أساسياً في طبيعة الفن» إنها غيرت فقط الأحوال التي يعيش ضمن حدودها الفنان، حرّرت من قواعد لضبط السلوك، ومن حالات الكبت وسمحت له بحرية خادعة للعمل، أقول حرية خادعة، لأن الفنان عند النتيجة اكتشف بأنه استبدل نوعاً من التبعية بنوع آخر، يمكنه من الآن فصاعداً أن يكون حراً للتعبير عن ذاته، ولكن فقط شرط أن تكون طبيعة الذات التي عبر عنها بضاعة رائجة، شكلاً من العبودية الاقتصادية الذي مايزال ساري المفعول والذي برهن على تفاهة ليست أقل مستوى من العبودية الروحية التي تخص العصر السابق».

ومع الرومانسية التي تمثلتها نخبة من أعيال الفنانين الكبار مثل دولا كروا وجيريكو وتورنر وفرنسيسكو غويا ورنج وغيرهم، أخذت حرية الفنان لنفسها بعداً جديداً في التأكيد على الأحاسيس الفردية والتعبير عن النزعة العاطفية الكامنة في الفنان، فالذي يخلق هذا الفنان هو «طريقته الخاصة في رؤية الأشياء» كما يقول دولاكروا،

ليس ثمة فن غير محكوم سلفاً بقصوره الذاتي، والذي لا بد وأن يلزم الفنان بحدود قسرية تنال من حريته في التعبير عن كامل مشاعره وأحاسيسه، مفردة الشاعر ونغمة والموسيقار اللتان تتحركان في مساحة زمنية معينة، هما غير ألوان الرسام وغير الكتلة التي يتعامل معها النحات، في حدودهما المكانية الضيقة التي يفرضها الشكل الخارجي للعمل الفني، وأن الفنان التشكيلي ومهما أوسع لحركات شخصه أن تتحرك ومهما أوسع لألوانه وخطوطه أن تعهد بنفسها إلى قيم تعبيرية متعددة، ستظل مع كل ذلك أسيرة وحدانية المتشكلة فيها.

وهو من ناحية أخرى محاصر بواقعه المحلي وقدرة هذا الواقع على الاستجابة لأعماله الفنية، عبر معارض ومتاحف خاصة، وهو محاصر أيضاً بجمهور محدود ممن يؤمنون معارضه، وذلك بالرغم مما نقول به من دور للمنجزات العصرية في توسيع أطر هذا الجمهور، فخصوصية اللوحة تبقى شديدة الارتباط بنسختها الأصلية التي لا يمكن أن يعوضها عنها أي شيء آخر، وإن على الفنان التشكيلي أن يوظف كل إمكانياته بحثاً عن أمداء جديدة لحريته من خلال كل هذه الأسوار المحيطة به، وهو بالتالي توظيف نفعي لا بد للفنان أن يكيف فنه ليؤدي دور الوسيط ما بين الأفكار والمعتقدات السائدة وما بين الجمهور المتلقي لأعماله، وأن يسعى في الآن ذاته لأن يكتشف

ومن خلال هذه الرومانسية دخلت قيم جديدة ومهمة إلى الفن التشكيلي وحتى إلى قيم الجمال بصورة عامة التي انطلقت من الاعتماد على الأساليب المتوائمة مع المضمون العاطفي للعمل الفني والمفعم بالاستعارات الشعرية، وكانت هذه الرومانسية وما تواصل معها من دعاوي «الفن للفن»، إن أفسحت مجالاً رحباً للفنان لأن يعبر عن مختلف التوجهات ومنها حرية رفض القيم الكلاسيكية وحرية التعبير عن تطلعات الشعوب في التصدي لبشاعات الحروب كما نجدها عند «غويا»، وصار للقبح مرمي في القيم الجمالية أيضاً. وقد مهدت الرومانسية هذا التوسع إلى سبل جديدة حملتها «الانطباعية» التي كان من بعض آباطها «دولاكروا» و«تروتر»، والتي مدت بنفسها إلى فنون الشرق الأقصى، إغالياً منها في البحث عن كل ما يضيف رؤية متجددة لمواضيعهم. ثم كان أن انفجرت هذه الحرية انفجاراً شاملاً مع المدارس الفنية الأوربية الحديثة، «كالدادائية»، التي ظهرت في زيوريخ من عام ١٩١٦، حاملة معها وجه الحرب الكالغ عبر رموز مما تركته من آثار بالية تتوزعها الدور المحطمة والخرق الممزقة والأخشاب المحترقة والنفايات المتراكمة وقد عمدوا إلى لصقها على لوحاتهم كيفما اتفق وتحت حس انفعالي حر وفجائي، معبرين بذلك عن سخط طفولي عن كل شيء، وصولاً منها إلى «السريرية» والتي جاء في بيانها الأول عام ١٩٣٤ بأنهم «يتذوقون هذيانهم الذي لا يختص إلا بهم وإن للتهاويل لذتها أيضاً. . . . إننا مستعدون لتمضية حياتنا في اكتشاف أسرار المجانين لأنهم يبحثون بنزاهة عميقة لا تشبه براءتها إلا براءتنا»، مستمدة من مصادر ثلاثة اندفاعها في التأكيد على حريتها المطلقة: من فلسفة «برجسون» مقولاته في الحدس والعلاقة ما بين المادة والذاكرة والتطور الخلاق، ومن «اندريه جيد»، نزوعه الفردي وأخلاقيته الفردية، ومن «فرويد» مذهبه في الوعي وما بعد الوعي واللاوعي. وقد صاحبت «السريرية» مدارس فنية أخرى كالمدسة «التكعبية» التي سعت إلى التركيز على الشكل وتحليله مرة، وتركيبه مرة أخرى، في إصرار تأكيد على أن الصورة ليست إطاراً لموضوع أو طبيعة بل أنها طبيعة جديدة خارجة على كل المدركات الذهنية السابقة وإذا كانت التكعبية قد ظلت بعيدة عن إفهام الناس، ثم إذا كان هنالك حتى اليوم من لا يرون فيها شيئاً يستحق النظر فذلك كله لا يعني شيئاً، ثم كانت المدسة «التجريدية» حيث سعت إلى نفي كل المراثيات عن اللوحة لإبراز الانفعالات الغامضة التي يعيش الإنسان في مناخاتها على كثير من عدم الوضوح المراثي، والتجريدية التي كان أحد أعظم أعمدتها «كاندنسكي» لا تتحدى المتلقي بإعطائه ما لا يستطيع استيعابه، بل إنها تقتل منذ اللحظة الأولى رغبته في البحث عن معنى لعمله. . . إنها ضرب من التجريدية الموسيقية، ومن الفنانين التجريدين الجدد من راح يسعى لاستيحاء عطاءات العصر من خلال التلسكوب والميكروسكوب

لبناء عالم شديد القرب منا وغريب عنا في ذات الوقت بالنسبة للعين المجردة.

وقد كان لفناننا العربي، ومنذ أوائل هذا القرن، أن استوحى واستلهم الكثير من معطيات مسيرة الفن الاوربي، وكابد معها في البحث عن حريته، بعد أن اضطرته إلى ذلك قطيعة نُيفت على ستة قرون عجاف، عن فنه العربي الاسلامي الذي ازدهر في القرن الثالث عشر ثم سرعان ما انطفأ وهجه فلم يورث فناننا ما يمكنه أن يتواصل مع خصوصياته ويضيف إليها ما يغنيها، ولاتساع رقعة الوطن العربي واختلاف مناخاته السياسية والاجتماعية وارتباطاته الثقافية والعرقية والطائفية، مما حدا بالفنان العربي للبحث عن حريته في مجالات متعددة ومتباينة. فهناك محاصرة دينية لحريته، وهناك محاصرة استعمارية، وهناك محاصرة ديكتاتورية ناجمة عن طبيعة الحكم في بعض الأنظمة. . . وهناك أيضاً محاصرة اجتماعية بأثر من لأعراف والتقاليد السائدة، وشيوع الأمية، وانصراف أكثرية الشعب العربي للحصول على لقمة العيش، ومن لا يرون في الفنون قاطبة إلا ضروباً من الترف الذي لا سبيل لهم إليه، إلا في أشكاله البدائية والشعبية المؤثرة بمستواهم الثقافي الضيق، وضمن قدرتهم على تقبله والانفعال به، وبأثر من عوامل متوارثة.

الاسلام وحرية الفنان العربي:

لا مناص لنا من أن نعترف أن ثمة ظروفاً معينة حالت دون نشوء فن عربي تشكيلي وذلك منذ المراحل الأولى من تاريخ الاسلام، وتذهب بنا استقراءات تلك الظروف مذاهب شتى في تفسير ذلك، ومنها أن العرب أصلاً لم يميلوا إلى الفن التشكيلي، وأن توجههم نحو الفن الزخرفي يعبر أصدق تعبير عن حس جمالي متأصل في النفس العربية، وهو ما ألفه بطبعه الأصيل كما يرى ذلك الدكتور بشر فارس، وإن هذا التوجه ميز تلك الزخارف بالابداعات المتسمة بالمزج ما بين بساطة الوحدة الزخرفية وتعقيد تشكيلاتها وتفرعاتها ضمن إيقاع موسيقى متساق و لكنه حصر الفنان العربي المسلم في إطار حذاقة الصانع المتمرس بصنعه والمتفاضل بكفائته الدقيقة في تحف تدخل حياة الناس جميعهم من أبواب دورهم وأوانيتهم وأعمدة غرفهم وبسطهم وكتبهم وحلي نسائهم بما يشدد لإحكام بين النزعة النفعية والحس الجمالي. وتذهب بنا تلك الاستقراءات إلى أن اليهود قد سبقوا الاسلام بالتنادي إلى تحريم الرسم كما نستشف ذلك من «سفر الخروج» الأمر بأن «لا تصنع لك صورة منحوتة أو أي - تشبه لأي شيء في السماء فوقها، أو لأي شيء تحتها أو في الماء الذي تحت الأرض، وربما كان لمن أسلم من هؤلاء اليهود كعبد الله بن سلام، أستاذ أبي هريرة، وأبي إسحق كعب بن مانع الملقب بكعب الأحبار، وغيرهما، كان لهم دور في هذا التوجه نحو التحريم، وهو الرأي الذي يقول به المستشرق البلجيكي هنري لامنس، وأن

الاسلام إذ أخذ بالقول بتحريم التصوير، فلخشيتيه من أن يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأصنام ومضاهاة الله تعالى، فضلاً عن كراهية الترف بين الجامعة الإسلامية الناشئة والتي ساد فيها الزهد والتقشف والجهاد في سبيل الله - د. زكي محمد حسن.

ورغم اختلاف الفقهاء بشأن مستوى التحريم، ما بين متشدد كيحيى بن شرف النووي - توفي ١٢٧٧ م - ٦٧٦ هـ - الذي نقل عن أصحابه وغيرهم من العلماء قولهم بأن: (تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم، وهو من الكبائر لأنه متوعد عليه بالوعيد الشديد المذكور في الأحاديث) وبين الفقهاء المتساهلين معه كأبي علي الحسن بن أحمد الفارسي توفي عام ٩٨٧ م - الذي قال: «فإن قال قائل فقد جاء في الحديث - يعذب المصورون يوم القيامة - وفي بعض الحديث - فيقال لهم أحيوا ما خلقتم - قيل: يعذب المصورون، يكون على من صور الله تصوير الأجسام، وأما الزيادة فمن أخبار الأحاد التي لا توجب العلم فلا يقدح لذلك في الإجماع على ما ذكرناه»، ورغم أن التحريم قد مر بفترات زمنية اختلفت فيها مستوياته، فالمجتمع الاسلامي الأول لم يكن معادياً للتصوير على مثل ما حدث بعد ذلك ومنذ القرن الثاني للهجرة، وتورد المصادر التاريخية أدلة كثيرة على ذلك ومنها، أن سعد بن أبي وقاص - توفي ٦٧٥ م، ٥٥ هـ - لم يحج الصور التي كانت تزين القصر الأبيض في المدائن يوم احتله وأقام فيه مصلى للمسلمين، وأن رسول الله سمح لعائشة بأن تقتني الدمى وغير ذلك كثير. ورغم أن القرآن الكريم لم ينص في الآيات الخمس التي جاء فيها اسم «الصور» و«المصورين» و«الانصاب» على التحريم صراحة، أقول رغم كل ذلك وبسبب من كل ذلك فإن حرية الفنان العربي ظلت مهددة، بل ملغية الغاء تماماً باسم الدين ومن قبل المتزمتين ممن أولوا ما وقعوا إليه من الأحاديث الكريمة حسب أمزجتهم الخاصة وربما اختلقوا البعض منها، خاصة وأن تدوين الحديث الشريف لم يجر إلا بعد وفاة الرسول الكريم بثلاثة قرون.

وإذا كان للتحريم أثر في تطوير الزخرفة بشكل أخاذ، والذي يرى فيها الشاعر الفرنسي شارل بودلير (أشد الأشكال روحانية على الإطلاق)، وإذا كان قد كف للخط أن يصبح من أبرز الفنون العربية، فإنه قد حجب عنا فناً إنسانياً مهماً ولفترة واسعة من التاريخ «ولم يتوقف إلا في الأزمنة الأخيرة - ايتكهاوزن»، وبأثر من صرامة بعض الفقهاء وجودهم وعدم تمتعهم في أسباب التحريم، وأي تحريم عنه الاسلام، وإن هذا الجمود «الذي اعترى المسلمين حقبة من الزمن فضيع عليهم ثروات تراثية ضخمة خرجت من أيديهم إلى غيرهم وكانت إلى جانب متعتها الفنية ذخراً أدبياً - ثروت عكاشة». وهو الذكر الذي انعكست آثاره القيمة على الفن التشكيلي ما بين القرن الحادي عشر والقرن الثالث عشر، وعبر العديد من الكتب الأدبية والعلمية، والتي أهملت فيها ذكر أسماء الفنانين

باستثناء عدد قليل جداً كاسم يحيى بن محمود الواسطي الذي نسخ مقامات الحريري بيده ورسم رسومها، وختمها بقوله «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة الله ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود ابن يحيى بن أبي الحسن كوريبا الواسطي، بخطه وتصويره، آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستائة حامداً الله تعالى» وهذا الإهمال لأسماء الفنانين ليدل دلالة واضحة على عدم إيلائهم أية أهمية تعنى بخصوصياتهم الفنية، فهم ليسوا بأكثر من صناع صغار محكومين بإرادة غيرهم ممن أوكلوا إليهم تزويق هذا الكتاب أو ذاك بصورهم بغية تزيينه بما يسر الناظر فيه أو بغية إيضاح لمسألة علمية وفي حدود عدد قليل جداً من النسخ، ومع ذلك فقد كان لهذا الانتعاش الفني أهمية، وكان من الممكن أن يقود الفن إلى الحركة التشكيلية العربية لولا مجيء العثمانيين وسطوهم على البلدان العربية وقد أشار إلى ذلك ريتشارد ايتكهاوزن في كتابه فن التصوير عند العرب بقوله:

«تصاعد الاتجاه المعادي للصور في البلدان التي تتكلم العربية كان سبباً في تضاؤل الاهتمام بالفن، كما كان سببه أيضاً انحطاط القدرة الفنية في الأقطار العربية تحت الحكم العثماني وأدى الانحطاط المؤسف لهذين العاملين المذكورين إلى انقراض رسم الصور انقراضاً فعلياً».

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن ثمة اجتهادات عديدة سعى بها الفنانون، أو من سعى لتوظيفهم لأغراض، أدت إلى شيء من الازدهار، ويخص المؤرخون الفترة الأولى من تاريخ الفن الاسلامي والتي يمكننا أن نحصرها ما بين منتصف القرن السابع ونهاية القرن التاسع الميلاديين، بأنها كانت من فترات الازدهار وذلك لتفاعلها العفوي مع ما هو قائم من آثار الحضارات التي اتخذت منها موقفاً متوازناً ما بين الاستفادة من تجاربها الغنية وإخضاع ذلك لمفهومها في الإسلام ضمن عدد من الأطر مما لا يحملها وزر اقتراف الخروج على الدين وعبر تأويلات أتاحت للفنان شيئاً من الحرية في الرسم منها:

١ - إباحة رسم الحيوانات الخرافية بعد تجريدتها من معانيها القديمة العالقة بها. وقد مال إليها الفنان المسلم لعدم ارتباطها بطبيعة واقعية محدودة وهو بذلك لا يتخذ لنفسه صفة في التشبه لأن ما يرسمه ليس له مثيل في الواقع.

٢ - إباحة رسم الحيوانات التي حلل له الله صيدها وأكلها أو التي أبيع له أن يستخدمها لأغراض الصيد كالطيور والغزلان والكلاب، مؤولاً ذلك بأنها خلقت من أجله، وأن حياتها رهن بمشيئته وأن الله إذ أباح له قتلها والإفادة من لحمها وجلدها لا بد وأن يكون قد أباح له ضمناً استخدامها لغير ذلك أيضاً.

٣ - إباحة رسم الحيوانات المركبة والتي تقوم على مزج بين أعضاء الكائنات المختلفة، كأن يكون الرأس لإنسان والجسم لحصان والقدمان لغزال كتلك التي افنها الحضارات السابقة كالبابلية

مثلاً، ذلك لأنها خرجت بهذا المزج عن كونها كائنات حقيقية لها ما يماثلها شكلاً في الطبيعة.

ويذهب الكثيرون من دارسي الفن الاسلامي في تفسير الحرية التي اتسمت بها الأعمال الفنية في هذه الفترة، والتي تميزت بها عن الفترة التي تلتها من حيث الموقف من تصوير الحيوان والنبات، فمنهم من عزاها إلى الطبيعة الخلقية ذات النزعة الثائرة التي عرفت بها بعض مناطق بلاد فارس وبلاد ما بين النهرين. ويورد مؤلف كتاب «الفن الاسلامي» البروفسور جورج مارسبه مدينة «سامراء» العراقية مثلاً على ذلك فيقول: «لقد قدمت سامراء العديد من نماذج التزيين الذي تشغل الصور الأدمية والحيوانية فيه مكاناً هاماً مما يؤكد حرية الفكر التي كان يتمتع بها سادة هذه البلاد، ومنهم من عزاها إلى القول بأن تحريم رسم الحيوانات لم يكن قد عم فرضه في القرن الهجري الأول ومن هؤلاء الألب هنري لامانس ١٨٦٢ - ١٩٣٧ الذي أكد بالأدلة القاطعة بأن نزعة التحريم لم تبلور إلا في العصر الذي جمع فيه الحديث الشريف ودون، أي حوالي القرن التاسع الميلادي، ويذهب إلى هذا الرأي غير واحد من المستشرقين وعلماء الآثار.

ومهما يكن الأمر، فقد تآزرت ظروف مختلفة لبروز الفنان العربي المسلم في فترته الأولى بروزاً غنياً ومحاولاً منذ خطواته الأولى اكتساب سماته الخاصة المميزة حيث أفاد من تراث الشعوب التي سبقته إلى المنطقة، والحرية الفكرية التي كانت جزءاً من تراثها وقد كان لوعيه الشديد بإنسانيته الذي فتح عينيه على مفاهيم جديدة في الدين والدنيا أن أكسب أعماله الفنية رغم ما فيها من أشكال أدمية وحيوانية ونباتية طابعاً تجريدياً وتزيينياً، فهو لم يمل إلى رسم الحيوانات واتخاذها نماذج في تصاويره إلا لما تتمتع به أشكالها من طبيعة زخرفية، وإلى ما تتمتع به من إمكانية على ملء الفراغات وتغطية السطوح بشكلية لا تحتم فرض موضوع متكامل ومترابط ارتباطاً قصصياً أو تقريرياً بل تسعى إلى تكثيف الزينة من خلال ألوان ذات بريق شديد تزيد من لمعانها الخطوط السود المتفاعلة معها بحساسية مرهفة. كما هو شأن الكثير من الفنون الزخرفية الآسيوية بصورة عامة، وحيث يظل التعبير الذاتي في منأى عن أن تتمثله تلك الصور كما يقول البرفسور ث. و. ارنولد... «وكقاعدة عامة فإن مثل هؤلاء الأشخاص ينظرون إلى ما حولهم بوجوه لا أثر فيها للتفاعل مع ما يجري حولهم أو الاهتمام به سواء أكانوا ملوكاً أم سوقة، جنوداً أم فلاحين، فالحاربون في المعركة يتلقون الطعنات والجروح القاتلة وكأنهم لا يهتمون بها».

وتتخذ هذه الحرية مدى أوسع ساعة تظل هذه الصور في منأى عن عيون الناس كالعرف الخاصة بالحریم والتي هي محظورة على أي واحد غير رب البيت، وكذلك الحمامات. ويرى الدكتور صلاح ستيته بأن «سبب استثناء الحمام من التحريم هو في نظر المسلمين

السلفيين بأن هذا الجزء من البيت من شدة الاحتقار بحيث أن التصوير لا يشكل فيه أدنى ارتياب ولا أقل خطر روحاني ولذلك صارت الحمامات الأماكن المباحة للرسمين».

الفنان العربي المعاصر وحرية:

استفاق الفنان العربي المعاصر على فجوة واسعة تفصل بينه وبين تراثه بمدى مئات من السنين الجوف كان خلالها مقطوعاً عن أية ممارسة جادة للفن. وأن كل الذي يمكن أن تصل إليه يده من الفن هو ليس بأكثر من بعض الأشكال البدائية والشعبية ذات التعبير الساذجة. ما عدا ذلك فليس ثمة غير فنانين هواة يشحذون أقلامهم ويسنون رؤوسها ببعض ما اختلف إليهم من أعمال الفنانين الأوروبيين، وينحو خال من أي رؤية واضحة لما يريدون أن يقدموه من خلال أعمالهم التي ما كانت أكثر من رغبة في تزجية الوقت.

والفنان بعد ذلك مواجه بسياسات استعمارية وإجاءات تسلطية تسعى إلى كل ما يثبت شعور القطيعة ما بين فناننا العربي وتراثه، وإلى الإيحاء إليه بأن لا سبيل له لأن يتحقق بالفنان الذي يطمح أن يكونه بغير أن يدرس الفن على أيدي فنان الغرب وأن يتعلم لغتهم ويتقن بمفرداتهم التشكيلية، وهو بالفعل ما انتهى إليه في الطالب الذي لجأ لأوروبا بغية إعداد نفسه للفنان الذي يريد أن يعود به إلى وطنه.

ولم يسلم أي فنان من فنانينا الذين درسوا الفن في أوروبا من معاناة ذاتية وهو يواجه هذا الزخم الهائل من الحركات الفنية المتصارعة والمختلفة في مستوياتها وتوجهاتها وكان لها أن توزعتهم في اتجاهات متعددة تذكرنا بمثل ما مر به توفيق الحكيم يوم ذهب ليدرس في باريس فتوزع «بين الكلاسيك والمودرن ولا أستطيع أن أقول مع الاثنين فليسقط القديم لأن هذا القديم أيضاً جديد علي» وإذا كان البعض قد وفر على نفسه مغبة الاستمرار في هذه الدوامة من الصراع بين كل إشكالات الحداثة الفنية، مكتفياً من أمره برسم ما تقع عليه عيناه من صور لشخصيات أو لمناظر طبيعية بدقة المتقن صنعته، فإن آخرين كانوا يسقطون بكثير من العفوية على سطح تلك المغامرات وأسارها لفترة من الزمن حتى ليصعب أن نبرى أياً منهم من التأثير بهذا الفنان الأوروبي أو ذاك. والحجة عند نفر منهم تستدرك غايتها في القول بأنهم مضطرون إلى مثل هذه التأثيرات في البدء بحثاً عما يكون نواة لحيثهم الإدائية، وأنهم عبر ممارساتهم الشخصية لأعمالهم الفنية في أوطانهم سيكون لهم أن يكتشفوا خصوصياتهم، وإلى مثل هذا يذهب الناقد السوري طارق الشريف في قوله: «لهذا كله نستطيع القول بأن الحركة الفنية قد استفادت من المدارس الغربية إلا أن هذه الاستفادة قد خضعت لبعض التأثيرات المحلية سواء كانت هذه التأثيرات مقصودة أو تسربت لإنتاج فنانينا دون قصد واضح»، ولكن يبقى صحيحاً مع هذا

القول أن التأثيرات لاتزال تتحكم في عطاءات الفنانين العرب وتسيما بنزوع استلابي، ولا يرون في ذلك خيراً بحجة أنهم بقدر ما ينافسون الفنان الغربي في جهده التشكيلي يحققون تجاوز تحلفهم وهو ما تقول به «الجمعية المغربية للفنون التشكيلية»: «إن فنانينا المبدعين مقتنعون بأن القيم المستوردة ستبقى هي المنتشرة في مناخنا الثقافي ما داموا قد اعلنوها معركة حامية في معسكر العدو نفسه وفي تلك الحاضرة التي أراد أن يجعلها لفائده الخاصة إلا وهي النزعة العالمية» وهو ما يذهب إليه العديدون من فنانينا، مؤكداً بذلك على أن حرية الفنان في هذا العصر هي حرية مشتركة بين كل فنان في العالم عبر أفران اللوحة من أي مضمون اجتماعي أو أخلاقي، وهم إذ يصرفون أمرهم على هذه الشاكلة إنما يضيّقون بذلك حيز رؤيتهم وتطلعهم للعمل الفني حتى لكأن العالمية لا يمكن تحقيقها من خلال العمق الانساني في الواقع المحلي، وعلى مثل ما تواصلت به كل الحضارات ومنذ أقدم العصور.

وبقي لنا بين هؤلاء وأولئك من فنانينا رهط ممن تنهوا إلى ما كان يخطر في الغرب من نزوع إلى استلهم فنون الحضارات الشرقية القديمة والعربية والزنجية، لغناها التعبيري عن الحقائق الفائقة للإنسان، وفي جهد يتجاوز الرؤية الشخصية إلى الرؤية الشيثية في الشخص ويتخطى الواقع المرنى إلى تحقق في الواقع الظني، حتى ليقول تيوفيل غوتيه «بأن السفر إلى الجزائر أصبح للمصورين أكثر أهمية من الحج إلى إيطاليا، وقد شكل هذا التنبه حافزاً للعودة إلى منابع حضارتهم السالفة وتبين مكامن ومرامي عبقريتها في محاولة للخروج بها إلى الجديد الذي يفردهم في العمل الإبداعي الدال عليهم بصفة في التراث وبصفة في جهدهم الخاص فيه وبصفة عن واقعهم المحلي، واشتد هذا الحافز قوة بعد عودة هؤلاء الفنانين إلى الوطن العربي الذي كان يغلي آنذاك بمشاعر الثورة وإرادة التغيير، وكانت فاتحة مبادئ تلك الثورة هو التأكيد على الهوية العربية والتنادي إلى إبراز الطابع العربي، أسوة بما كان يحدث في مجال التأليف الأدبي والعلمي، المنوه بفضل العرب على الغرب، وهكذا صار التراث وكيفية تمثله تمثلاً صحيحاً من بعض هواجس فنانينا، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بكل مداخل الثورة والوحدة من ناحية ومن ناحية أخرى كانت الرغبة على أشدها عندهم لأن يجدوا أنفسهم في أدق خصوصيات فنونهم المتوارثة وحيث لا يمكن للعين الأوربية أن تصل إليها، وإن كانت قد أومأت إليها وأشارت إلى أهمية وروعة ما في التراث الفني العربي وما فيه من غنى كبير.

وإذا كان صحيحاً ما يقول به الفنان العراقي شاكِر حسن آل سعيد «في الوقت الذي تعبر فيه الحضارة الغربية عن نفسها في مضمار الفن تعبيراً يسم العصر الراهن بالتوق إلى تحقيق الحرية خلال النزعات الحديثة يجهل الجمهور لدينا أهمية فن التصوير كميّاس ليقظة البلاد ومعالجتها لمشكلة الحرية»، فإن من الصحيح

أيضاً أن نشير إلى أهمية خروج الفنان العربي من رتبة الجمهور الصغير الذي يشدد عليه الحصار من وقت إلى آخر بين أربعة جدران لمعارض شخصية أو جماعية، والذي حتّى هو ليس بالجمهور الذي يرغب الفنانون بالتوجه إليه ومخاطبته، بعيداً عن أولئك الزائرين من ذوي الياقات البيض المنشأة ومن تعودوا أن يتأملوا الأعمال الفنية.

ونطرح على ذلك مثلاً رائعاً بأعمال النحات المصري «محمود مختار» الذي خرج بتأثيله إلى الساحات العامة ليحمل إلى الشعب المصري ثقته بهم ورؤيته لما أفاده من ثورة عام ١٩١٩ الوطنية، ومعبراً من خلال تمثاله نهضة مصر «عن أهمية حرية مصر واستقلالها وعروبيتها»، ويقول في ذلك الناقد المصري صبحي الشاروني: «ولم يكتب لفنان عربي معاصر أن تعاطفت معه جماهير شعبه كما تعاطفت مع محمود مختار، وحسبك دلالة على ذلك أن تمثاله نهضة مصر، شيد بترعاتها لتغطية تكاليف إقامته فاستجابت عواطف الشعب المختلفة وتحمست الجماهير للفكرة وانهالت القروش والملاييم على الداعين للاكتتاب، كما تبرعت السيدات بحليهن، وظهر من بين رجال الأزهر وخطباء المساجد من يدعونه لإقامة التمثال ويجمعون التبرعات عقب صلاة الجمعة وبلغ مجموع التبرعات ٦٥٠٠ جنيه مصري وهو مبلغ ضخم بالنسبة لقيمة العملة في ذلك الوقت».

ويقدر ما أحس محمود مختار بضرورة ربط حريته كفنان بحرية شعبه وأمتة، والإسهام في إعلاء أسماء دعاة الاستقلال، بقدر ما ذهب بأعماله إلى تجسيد الشخصيات الشعبية «كزوجة شيخ البلد» و«بائعة الجبن» و«الفلاحة المرحّة» وعلى شاطئ التربة و«الفلاحة والماء» وغيرها ويقدر ما ذهب أيضاً إلى استرجاع شخصيات من تاريخ مصر القديم كشخصية «إيزيس» المعنية بحراسة الموتى، ذهب إلى سعي ادائي يزواج ما بين ما تعلمه في أوروبا وما استلهمه من «رودان» وبين الإدائية المتوارثة في الفن المصري القديم المتمثلة في الوحدة الصلبة للكتلة الخارجية وحصر الحركات داخل الكتلة، إمعاناً منه في الانتهاء إلى واقع بلده إداء ومضموناً. وقد كان للفنانين الذين جاؤوا بعد «مختار» أن التسموا من مسعاه في الربط ما بين التراث والمعاصرة مآرب لهم تأكيداً منهم على خصوصياتهم، وبدا ذلك واضحاً على الفنانين العراقيين الذين استعادوا في أعمالهم الكثير مما زخرت به فنون العراق القديم من تسيط للسطوح وتكسير للمرئيات وتناظر في الفناء التشكيلي واقتصاد في الخطوط وكتابة على الرقم الطينية وتحوير للطبيعة وتشويه للظواهر الواقعية، إلى جانب مراجعة دقيقة لبعض الدلالات الرمزية التي حملتها تلك الفنون، وعلى مثل ما بدا ذلك واضحاً في أعمال الفنانين المصريين الذين سعوا إلى أن يتبينوا من خلالها ما حفل به الفن المصري من مظاهر جنائزية ورموز للخطاب ومشاهد لجني الغلال في لغة جديدة وهي ما حملته إلينا رسوم «راغب عياد» و«حامد ندا» وغيرهما، وكان في سوريا من سعى هذا المسعى كفاتح المدرس «الذي جهد لأن يربط

ما بين استيحاءاته لألوان الطبيعة والأرض الخاصة وبين أحياء المخلفات التراثية من «تدمير» وغير تدمير وبشيء من التكثيف المأساوي الذي توحى به أشكالها وكأنها تتكسر تحت وطأة الحاضر لا الماضي.

وهكذا أصبحت حرية الفنان تعني ضمناً قدرته على تحسس واقع الاجتماعي والتاريخي وبمفردات تشكيلية متفاوتة في دلالتها المعنوية والرمزية، وهو ما يشير إليه الناقد والفنان العراقي شوكت الربيعي في كتابه «الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٥ - ١٩٨٥» إذ يقول: «الفنانون التشكيليون في المغرب أمام حقيقتين يحاولون إيجاد توازن لقطبيهما حقيقة التعبير عن الذات إزاء حقيقة التعبير عن الواقع. . هذا الشعور الحاد الشديد الحساسية يتقاسم كذلك شخصية الفنان العربي عموماً، بين إدراكه لاشكالات الحرية في التعبير عن مفاهيمه وانيته وبينه كفرد، كشخصية لذاتها، هذا التناقض ما زال يسيطر على الحياة الثقافية هو عنصر إيجابي بالنتيجة يكمن في صراعها الضروري لاكتساب خبرة ومعرفة بالصيغ التي تحملها المرحلة الجديدة التي ستلغي سابقتها بحكم التحاور والصراع في جوهر الفكر العربي».

ومنذ أن تفجرت في غير أرض من الوطن العربي الانتفاضات والثورات ضد الاستعمار وبدءاً من المواجهة العلنية العربية للصهيونية ومروراً بثورة جمال عبد الناصر الرائدة عام ١٩٥٢ وما تلاحق معها من حروب التحرر التي اتسعت نيرانها في شرق الوطن العربي وغربه، تفجر إحساس لدى العديد من الفنانين العرب بضرورة تعميق انتباههم لهويتهم القومية، فكانت «بغداديات» الفنان العراقي جواد سليم في أواسط الخمسينات، انعطافة على جانب كبير من الأهمية في التنبيه إلى «المدرسة البغدادية» في القرن الثالث عشر وشيخ فنانها «يحيى بن محمود الواسطي» حيث جد وأجاد في استلهم منمنمات الواسطي المثبتة في «مقامات الحريري» وخرج منها بعدد من اللوحات المتسمة بخصوصيتها العربية الإسلامية وضمن رؤية حديثة متطورة، والتي صارت من بعد متسعة للعديد من الفنانين العرب المعاصرين واستيحاءاتهم منها وإضافتهم الكثير إليها، ومن خلال تساؤلات جوهرية وواسعة. فمسألة التراث كما يقول الفنان المغربي محمد شبة «تفهم عادة بمفهوم فلكلوري وأن مسألة المعاصرة تفهم بمفهوم الاستلاب، إذن كيف بإمكاننا أن نجتمع ما بين الأخذ من التراث أو من التراث الحديث العالمي بعين نقدية ونجد الطريق الوسط الذي يوصلنا إلى إيجاد أساليب عربية أصيلة حسب مقتضيات كل قطر من شأنها أن تغني التجربة العربية بشكل عام...؟» ومثل هذه الأسئلة التي كانت تواجه الفنانين العرب بحثاً عن حريتهم في وجودهم في خصيصتهم العربية مهدت لتجارب مختلف الأشكال والأبعاد، مستخدمين في ذلك كل ما تطوله أيديهم وما تتسع له قراءاتهم وبحوثهم في الرؤية الظنية

للأشكال أو المنظور الشاقولي أو التأكيد الاجتماعي لتركيب الأحجام في الصورة كما سعى غيرهم إلى تعزيز الحس التعبيري عن البيئة الاجتماعية باستضافة الرموز التراثية في جهد زخرفي تارة أو في جهد درامي قصصي تارة أخرى، وهكذا زخرت لوحاتهم بالأهلة وأنصاف الأهلة والفوانيس العتيقة والجرار والطيور والحلي والبيوت المسطحة بقوانين الأفقية العربية والقباب الكروية والإيقاعات المكرورة، وهناك من نحا صوب الأساطير والقصص البطولية يستوحونها في أعمالهم بحس عربي وأدائيات تراثية وفلكلورية وتلقائية وهناك من بقي أميناً على رسم المنمنمات الإسلامية على ذات شكلاتها الموروثة والمتواصلة عند الفنانين الجزائريين كمدرسة قائمة بذاتها ومنذ سنوات بعيدة، وقد أغنت هذه المنمنمات أعمال عدد من الفنانين ممن مدوا باستيحاءاتهم منها إلى أعمال الفن المستعرب في إسبانيا والملاى بالشاعرية الغنائية. . وثمة غير هؤلاء من استوحوا التراث العربي بمفاهيمه الخلقية والتعبيرية الأدبية فأكدوا على معاني الفروسية والبطولة والإباء والشمم، ومنهم من أخذ نفسه بنهج الهجائين من شعراء العرب محملاً جزئيات لوحاته أقصى تعبيرية ممكنة في الإثارة والتحريض والتنديد وتوجهات متعددة ضد السلطات الحاكمة أو ضد الاستعمار أو ضد الصهيونية وعنصريتها كما فعل الفنان اللبناني عارف الرئيس عن حوادث أيلول الأسود وكما نجده في عدد من أعمال الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج التي تقوم غالبيتها على استقراء أدبية في الهجاء.

وتشكل تجربة الحروفيين من الفنانين العرب المعاصرين، جهداً رائعاً في الإدلال على هويتهم القومية، عبر استخدامهم خصائص الخط العربي في «الحرف» المتنوعة الأشكال وفي «الكلمة» العربية المتميزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواقع حروفها فيها، وفي «الجملة» التي توسع للمحتوى الأدبي والفكري أن يلج العمل التشكيلي ويعمق من إمكانياته، وهو ما يشير إليه شاعر حسن آل سعيد، والذي يعد واحداً من أبرز من تنادوا إلى اعتماد الحرف العربي «أما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن فإن موقفنا يعتمد على إدراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية ألا وهو الحرف العربي. . إذن فإن الدور الذي سنلعبه هو وضع اللبنة الأولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهم الحرف» ولايزال طموح شاعر حسن من بعض هموم عدد كبير من الفنانين العرب ممن يشاركونه دعواه، ولهم مثل رغبته في خلق فن حروفي متميز، ومثل طموحه الاستفزازي لاستشفاف أقصى الامكانيات التي يمكن أن يوفره لهم الحرف العربي والخط العربي، خاصة بعد أن أخذ هذا الفن مكانته حتى عند النقاد العالميين الذين أشاروا إلى هويته القومية كالناقدة الألمانية «سيجيريد كاليه» التي زارت معرض الستين الذي أقيم في بغداد عام ١٩٧٤ حيث قالت: «لعل لا أعالي كثيراً، فمن

جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد إنتاجاً يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة، أي يتخذ من فنون الخط العربي والحروف مادة له» وعمد الناقد «روبير فرنيا» هذا القول إلى الدلالة المعنوية لتجربة فنانيها» حيث أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتلوح أكثر طراوة وأكثر صلابة، تركض في صورها المتساوية أو تتشكل في قوالبها الهندسية، مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل وأن يعطي ولادات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى حيث تصبح القراءة فن المستحيل وتصبح الوظيفة الزخرفية عملية تربوية قريبة من الطقوس الدينية».

ولا تزال حركة الحرفيين من الفنانين العرب المحدثين تتسع حتى كادت أن تشمل كل الوطن العربي، وضمن ادائيات ومضامين متعددة في استخدام الحرف كقيمة جمالية تجريدية، والخط العربي بأثر من قدرته على التمحور والانبساط وخلق الابعاعات الجمالية الأخاذة، وفي الكلمة والقصيدة في دلالاتها الأدبية والتشكيلية، وفي النصوص المكتوبة بضروب مختلفة من الخط العربي التقليدي، وقد صار لنخبة من المبرزين في استخدام الحرف العربي وفي ابداعاتهم فيه، نمط ادائية يتخلق حولها العديدون من فنانين الجيل الذي جاء بعدهم، وتظل للفنان ضياء العزاوي فرادته في استخدام لوحاته... لتحقيق مرام إجتماعية وثورية، كما هي الحال مع مجموعاته مثل: «تل الزعتر» و«المعلقات» و«بغداد» والعديد من رسومه التي استوحى فيها قصائد عدد من الشعراء العرب المعروفين وبما يتواءم فيه النص الشعري مع المناخ التشكيلي، وضمن بعدين مترادفين في القراءة الشعرية والقراءة التشكيلية.

ويمكن أن نشير إلى نخبة من الفنانين العرب الذين شكلت أعمالهم محاور رئيسية متميزة في هذا الحيز الادائي وهم: شاكر حسن آل سعيد - رافع الناصري - محمد المليحي - فريد بلكاية - حامد عبد الله - كمال أمين عوض - نجا المهداوي - رشيد القرشي - حسين ماضي - إبراهيم الصلحي - عمر رميص - يوسف أحمد - كمال بلاطه عثمان وقبع الله مع ما نقول به من اختلاف وتفاوت في مستوياتهم وتقنياتهم..

ومما لا شك فيه أن الفنان العربي المعاصر قد استطاع أن

يتخطى العديد من الحدود الشائكة التي كانت تأسره في إطارات محدودة، وأن العالم إذ تداخلت أبعاده أتاح له أن لا ينقل الواقع كما هو، بل وكما يراه وكما يريد أن يكون، وأن هذه المزاوجة ما بين التراث والمعاصرة قد أوسعت من قدرته التعبيرية وتعميق الشيء الخالد في النفس الانسانية.

ولكن يبقى مهماً جداً أن نعي أهمية التعبئة الثقافية الشاملة للجماهير الأمة العربية وإرهاق ذاقتها الفنية، فحرية الفنان لا تتأتى إلا من حرية العقل المحيط به والتي توسع من إمكانياته على محاورته وغخطبته وبما يعمق العلاقة ما بين الفنان والمجتمع وبما يمكنهما معاً من تجاوز الحدود والسدود التي تحول دون ابداعهما. إن حرية الفنان تتبع وتتأصل من شيوع المعارض الفنية لتصبح جزءاً من حياتنا الثقافية ومن إمكانياتنا في إيصال الفن إلى الجماهير من خلال حيطان شوارعهم وساحات مدنهم، ومسعانا لدعم الجهود الفنية بكل ما نملك من وسائل الاعلام المتوفرة لدينا، ويوم تصبح حرية الفنان جزءاً من حرية شعبه، سيدرك حتماً مدى أهمية أن يظل مع شعبه في تطلعاته وأمانيه وآلامه وكفاحه، فلا يعود يسقط سقوطاً عابثاً على سطح الظواهر الفنية التي يستلفها من هنا وهناك وعلى غير كثير وضوح في الذي يريده منها.. إن حرية الفنان تكبر وتكبر عبر ما تلزم طلابنا من مناهج دراسية تعلمهم تاريخ الفن التشكيلي وجدواه وإلا فما قيمة حرية محصورة بين أربعة جدران لهذا المعرض أو ذاك، وحيث لا يؤمها غير نفر من الناس؟ حرية الفنان تتأتى من قدرة حكوماتنا على احترام الفن وحرية التعبير، ومن ثم في مساعيها لاقتناء الأعمال الفنية ومساعدتها لرفع مستوى الفنان الاقتصادي.. الرعاية المشوهة التي حققها له ذلك النفر الصغير الذي يزور معارضة ليقبني صورة تتلاءم مع أثاث صالوناتهم، وهي رعاية كما يقول الفنان اللبناني حليم جرداق تشكل «كذبة كبيرة وخدعة مروعة، هي حصيلة الاستبداد المتأني عن خلل في وظائف المجتمع، يمنع الحياة الانسانية من الانسياب في مجاريها الطبيعية الصحيحة ويعرقل حركة تطورها وتحولها ونموها في مدارج الارتقاء نمواً طبيعياً، إنسانياً متوافقاً مع نفسه ومهيئاً الجو الملائم لتفتح الذات الانسانية في كل فرد من الأفراد في اتجاه التسامي الروحي والمادي».

حقّقنا... وفصول اللعب

جودت نهر الدين

- ١ -

خرجنا للنّعب
حقّل كثير الندى،
وسماء غبار
وعويل دفين يفرّ فرّ بين يديه النهار
ونحن صغار
صغار، ولا نُحسّن اللّعب
نكبو، فيفرحنا كبونا
والجبال،
رجال، تحيط بملعبنا
تحتويه،
وتلقي ظلالاً
ترفرّ في خطونا رهبةً وحناناً
جبالاً كأبائنا
تستجيب لصيحاتنا،
وتعيد إلينا الصدى
نفحات من الدفء والخوف
نعدو،
ونعدو
على صدر ملعبنا المطمئن
نُفّر وجه البراري
ونسلم ذاك العويلا
يذوب عميقاً،
ويبكي السهولا.

- ٢ -

خرجنا للنّعب
هل علّمنا البيوت
أنّ أشواقنا عنكبوت؟
لها في السماء زوايا لتغفو،
فتنسل منها خيوط ملوّنة
تراقص بين الحصى
إذ نُبعثره،
نبتيه،
أَكُنّا نُصدّق أنّ البيوت تُعلّمنا؟
أم ترى قد تركنا لها
أن تفيء على نفسها،
أن تكثّف وحشّتها،
ثم تنفثنا خارجاً؟
يا بيوت الطفولة، لا تحزني
أعرف الآن
وقد مرّ ما مرّ من سنوات التشرّد
كم كنت تنكشين اختناقاً
وكم كنت تتحيين
وكم كان فيؤك ينهل هذراً
ونحن على الرمل نكبو،
ولا نُحسّن اللّعب،
كُنّا صغاراً

- ٣ -

خرجنا للنّعب
أحمد كان يرى ما نراه جميعاً
بنظّارتيه
ولكنه لا يقول
يرى ويسرّ
فهل كان يبصر أبعد ممّا يرى؟
أحمد، غامض، وكثوم
يرى، لا يقول
ويُعجبني راضياً خلف نظّارتيه
أئينا معاً،
ومضينا معاً

لم نكنْ وخذنا
كان صيفٌ يضرِّج وجه القرى
ويُبدِّدنا في فضاء الغناء
فكُنَّا أَقْلَ من اثنين
أكثر من أن نعدَّ
وكان الغناء هواءً لكي نتنفسَ
ملءَ زمانٍ مضى، وزمانٍ سيأتي
«أنا من ضيَّع في الأوهام عمرة»
وأحمدُ ينظرُ من خلفِ نظارتيه
وحين مضينا نطارِد بعض البناتِ
بكي اللحن بين أصابعنا
وانتشى الليلُ
وانتشرت «أم كلثوم»
فوق وجه المدى
صوراً للهوى
والسلام الطويل الطويل
لماذا بكى اللحن بين أصابعنا؟
والنجوم،
هل أضاعت علينا؟
ونحن نجالس بعض البناتِ
فبان لها خجلٌ سالٍ منا على قدم
الليلِ
من كان يحسب أن الأمان الذي
قد سكرنا به
لن يدوم؟
والسلام الطويل الذي كان يغمرنا
في الليالي
سيشرُّد بين الشعابِ
ككلبٍ طريدٍ؟
إذن، كان حلمًا
وكان من السهل ألا نموتَ
لذا، لم تمُتْ

بل غفونا على كتفِ الليل من
نشوةٍ
كان نوماً طفيفاً
تطالعنا فيه شمسٌ لأشواقنا
شمسنا العنكبوتُ
لم تمُتْ،
كان يُرهبنا أن نُفكر في الموتِ،
كُنَّا إذن لا نموتُ.

- ٤ -

خرجنا للنعبِ
مقهى صغيرٍ،
وليلٌ عليلٌ يدغدغُ صيف القرى
ونبددُ ساعاته حول طاولةٍ لِلْعَبِ.
كيف كُنَّا نبذُّ ليلًا عليلًا يدغدغُ
صيف القرى
حول طاولةٍ لِلْعَبِ؟
كيف كُنَّا نجددُ أرواحنا كلَّ يومٍ
لنطفئها من جديدٍ؟
وأحمدُ لا يُحسِنُ اللَّعِبِ،
يجلس منضبطاً كالموظفِ
لا يتبينُ أوراقه جيِّداً
ويحدِّق من خلفِ نظارتيه
ليُخمد عينيه فيما يراه،
وكنْتُ أشاركه، نظراتِ الأسيِ
والتعبِ.
وأقلُّ سريعاً، فأمضي
وأحمد يبقى
ولا يتثنى
وهو لا يُحسِنُ اللَّعِبِ
كم كنتُ أعجبُ منه
وكم كان يُعجبني راضياً خلفِ
نظارتيه

- ٥ -

خرجنا للنعبِ
كان الفضاءُ الأثيرُ لصيحاتنا قد
تهدَّم
وانجاب منه سحبٌ تقطُر في ظننا
زمنًا،
كان ذاك المراحُ الذي لاطفتهُ
خطانا الصغيرةُ
قد راح يهترُ
تحت خطى من حديدٍ ونارٍ،
وبيروتُ كانت قد انطفأتِ
بعدما خطفتنا كساحرةٍ
أو قدتْ سحرها
فارتمينا به
كالفراساتِ إذ ترمي في اللَّهَبِ.
خرجنا للنعبِ

أي رمادٍ هو الآن منبسّطٌ للعب؟	ونحيا على فسحة الأمل البائدة.	عسانا، ونحن نهوّم في جوف هذا
مات سحرٌ لبيروت،	خرجنا نلعب	الظلام،
غاب مراحٌ قديمٌ لنا،	أيّ فضاءٍ هو الآن؟	نرى شفهاً شارداً
والحروب التي غيّبت أو أمانت	أيّ رمادٍ هو الآن؟	من سباءٍ لنا
أقامت لدينا	«يا أحمدُ المرتجى في كلّ نائبة»	غرقت في الزمان الغريق
وصيرنا إذا ما هربنا	قُم لنجري خلف سراب	تعال نجرب
هربنا بها	ينادي بنا فوق قمة هذا الخراب	ألا نتدبرُ نرداً جديداً لآيانا
سكنت في البيوت،	ألسنت ترى ما يدور بعيداً؟	كي نجرب ثانيةً حظنا؟
وراحت تؤنّسها،	يدور على نفسه،	أيها المرتجى
وتغيّر ما أثّرت بين حينٍ وآخر،	يترنح من نشوة،	قُم بنا
صيرنا متاعاً لها،	أو كمن قد تلقى على رأسه ضربة	وليكن نردنا خائباً
وغدّت بيتنا في الإقامة أو في	قُم لنجري في جوف هذا الظلام	مثلما كان دوماً
الهرب.	نفتش في طيه .	ولكننا حين نرّميه
لم نمت،	عن شظايا لأرواحنا	نرمي بخيبتنا في الحطام
راح يلهو بنا الموت	لم تزل تتوقّد فيها بقايا وميض .	وننادي به :
كي لا نفوز به مرّة واحدة	أتذكّر ما كان من أمسينا؟	أيها النرد
راح يلهو بنا، فغدونا نموت	لم يكن غير وهم،	فرّفر
مراراً،	أما كان يحلو لنا وهمنا؟	توهج، وذُب
هنا أو هناك،	قُم نجرب إذن حظنا من جديد	كالتميم
		في جوف هذا الظلام

صدر حديثاً

الفتاة الإيطالية

تأليف: ايريس مردوخ

ترجمة: فؤاد كامل

هرب ادموند من عائلته إلى حياة متوحّدة. وحين عاد للمشاركة في جنازة أمّه، وجد نفسه داخل مشاكل قديمة ومريعة، كما وجد مشاكل جديدة أخرى. واكتشف من جديد خادمة العائلة الأزلية، الفتاة الإيطالية الدائمة التغيّر والتي كانت أبداً الأم الأخرى. وهذه العودة الخاصّة إلى الأمّ تخفي عدة مفاجآت لادموند. وقد علقت جريدة الدايلي تلغراف على الرواية بأن مؤلفتها ايريس مردوخ هي أفضل روائية إنكليزية معاصرة.

منشورات دار الآداب

ومن لي بكبش الفداء فيما بينكما؟

بقلم: البشير بن سلامة

ويهمهم الليل بجحافله الدكناء فيغض من أبصارنا ويغرقنا في بحار النوم طريقاً إلى الموت، سبيلاً إلى الرب عبر الرؤيا. . . قال إبراهيم: الرؤيا يا بني هي جسر يربطنا بالحياة، بديمومة الحياة، هي خيط من نور دموي، في مدلهم النوم يُوقظ موتنا الليلي، هي ذرة الإيمان الوقادة تتراقص في أجواء رب الكائنات، في رحم الدنيا لتُحيلها أملاً ورخاء وإيماناً.

وغابت بقايا الشمس وغرق الكون والقوم في سكون دموي، نزل مع النوم ليُجعل الدنيا كوناً جديداً، شمسُه خيوطها أرق من نسيج الإيمان تنزّه عن الفداء بدم البشر.

وأشرق الصبح، ولقت الشمس بأنوارها إبراهيم الواقف قبالتها، وقد برزت لحيتُه بيضاء ناصعة، ولمع بصرُه شفافاً، لم تُغيّرهُ طعنات النور المتوالية، طوال العقود المتتالية، وصاح في إسمايل:

- أن أبشر، لقد صدقت الرؤيا ولقد صدقتها وأمر رب العالمين أن يكون فداء لك ذبيح عظيم، لن تكون يا إسمايل خاتمة الأضاحي بل أول الناجين. . . أكرمك ربك فأنت من الصالحين تُؤذن بعهد للبشرية فيه الانسان قد نجا من الذبح قرباناً لرب العالمين وقد أشرقت عليه شمس الانسانية ساطعة بعد أن لف الأفق آخر شمس للبشرية المُفتداة.

وسعى إبراهيم يومه، وبين يديه إسمايل وإسحاق حتى وقف قبالة شمس نحاس، بدأ يلفها بين فكي الجبلين أفق ظاميء أضاءه من بعيد قمر باهت يدفع الظلمة بعناء.

قال إبراهيم في نفسه وقد جُلل لحيتُه البيضاء نور مزيج من شعاع الشمس وضوء القمر:

- أيا رب العالمين هذا إسمايل وهذا إسحاق من المحسنين أدرأ عنها شيطان قابيل وهابيل بعد نجاة البشر من الذبح قرباناً لك فأحلت بحكمتك البشرية الأدمية إلى إنسانية مشرقة الأنوار.

ثم صاح في الأخوين ونبرة الإشفاق تعلو صوته:

- ومن لي بكبش الفداء فيما بينكما؟ وكيف؟

تونس

كانت الشمس حمراء تتوقد حياة، وتنحدر شيئاً فشيئاً بين جبلين أقمتين، زادتها الحمرة نُزوعاً إلى الظلمة. وكان إبراهيم واقفاً ينظر إلى هذا الأفق المحمر وكأنه مرآة تبرز فيها لحيتُه البيضاء وقد جُللها انعكاس لون الشفق بظلال وردية باهتة.

كان يقين إبراهيم أن هذه الشمس لن تشرق غداً، إنها ستختفي بين الأفق فيضمها إليه ويعتصرها لتخرج إلى الناس في الضحى بيضاء، ناصعة، زهراء، وقادة، شمساً أخرى لم تعرفها البشرية.

قال إبراهيم لإسمايل: يا ولدي انظر إلى هذه الشمس القديمة قديم آدم: لقد غشيت عينها حُمرة، واخلولق بريقها طول رنو وشدة تحديق إلى البشر، يُضحى به إلى الرب طلباً للنجاة، في زورق يشق بحر الدماء إلى شاطئ الحياة، إلى ديمومة البشر على أديم الأرض. إن يقيني أنك ستكون آخر أضحية تُطوى بها شمس، لتبرز إلى الناس شمس: البشر قبالتها يتحول إنساناً والانسان يحيا ليؤمن بالرب بدون فداء أخيه الانسان.

قال إسمايل: إن اقتضت حكمة الرب أن أمد رقبتي ليحيا أخي الانسان ويعمر في الأرض فلني لحكمة رب العالمين لمُثل، ولإرادته لصاغر. ولكن كيف يا أبت أكون آخر أضحية ورؤياك تُقر هذا الذي آمنت به البشرية منذ الأزل وحفظته عربوناً لبقائها على وجه الأرض: لا رضا للرب إلا بالفداء، يُذبح الواحد منا على عتبة الايمان، ويُنزف دمه صاعداً إلى عنان السماء، شفاءً ويلساً للبشرية جمعاء؟

يا أبت، البشرية لم تولد منذ الأزل ولن تولد إلى الأبد من رحم الأم إلا بعد الوجاة الدموية تعقبها الحياة الحبلى بالمجهول المتقلب المتحول.

قال إبراهيم: أنظر يا ولدي إلى الشمس كالجمرة تغيب وراء الأفق تنطفئ رويداً رويداً فيستحيل النور إلى سواد،

★ (بلوتولاند) بعد نصف قرن... ★

حاتم الصكر

القصائد المكتوبة بالفصيحة فعددها أربع عشرة، لا يتجاوز بعضها البيتين أو الأربعة.

ان هذه النسبة، ترجّح اتجاه التفكير العامي لدى لويس عوض، وتبرر دفاعه عن (الأدب المصري) أو (أدب الشعب).

وطريقته في هذا التبرير تبدأ من اعلان (موت الشعر العربي) بموت شوقي عام ١٩٣٢، واستحالة قيام مدرسة مصرية في الشعر العربي. بل هو يعيد النظر في قوله ذاك بعد عشرين سطرًا من المقدمة ليقول: «ان الشعر العربي لم يمّت في جيلنا وانما مات في القرن السابع الميلادي».

ولما كان هذا حال الشعر في مصر التي عجزت كما يقول «عن انجاب شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره» فقد بحث عن السبب ليجده في أن المصريين «لم يمثلوا اللغة العربية القرشية، كما يمثل الكائن العضوي غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية ولكنها تختلف عن العربية القحة...»

وأخذ لويس عوض بعد ذلك يصنع الأسانيد ويفتعل المبررات: فثمة سادة يفرضون لغتهم على العبيد، ومؤسسات دينية تحيطها بالقدسية، وشيوخ يحاربون بها الشباب. وبهذا اكتملت ذرائع لويس عوض: اجتماعياً ودينياً وزمناً لتكون دعوته الى العامة والأدب الشعبي ذات منطق وحجة. كما أن الأمثلة موجودة. فالكوميديا الالهية ودون كيشوت وحكايات كانتريري كتبها أبطال شعبيون كفروا باللغة المقدسة (اللاتينية) وآمنوا بلهجاتها (المنحطة)! ويتناسى لويس عوض هنا، أن ثمة أدباً شعبياً عربياً، في الشعر والسرد لا يدعنا نهجر الفصحى بحجة غيابها في أدبنا (السير والمقامات وألف ليلة مثلاً) أخيراً، يمنح لويس عوض دعوته طابعاً طليعياً. فيسمي قصائد ديوانه (تجارب) فهو (مجموعة من التجارب لا مجموعة من القصائد) متذرعاً بأن التجربة حق أولي من حقوق الانسان...، طبيعي ومقدس...

عند هذه النقطة، نعود الى ما اقتبسناه من غالي شكري في بداية هذه المقالة؛ فنلاحظ الخلط بين (التجربة) التي يتحدث عنها لويس

هل الشاعر بلبل يطرب ويشجي بأفراح قلبه وأحزانه. أم تراه عراًفاً يهذي بأفراح مجتمعه وأحزانه، بأفراح الانسانية، وأحزانه؟

لويس عوض.

البلبل والعرب

يعد غالي شكري مقدمة ديوان (بلوتولاند) للويس عوض، من أولى العلامات التي تقودنا الى مناخ شعرنا الحديث. ويضيف الى المقدمة، مجموعة التجارب التي ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧.

وأهمية المقدمة والتجارب في (بلوتولاند) تنبع من اعطائها الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب. ذلك ما يراه شكري الذي راهن على (بذور شعر حديث عماده العامية) حملته تجارب (بلوتولاند) المكتوبة كلها في كامبردج حيث كان عوض طالباً. واليوم، يعيد لويس عوض طبع ديوانه ومقدمته، مضيفاً اليها خاتمة ذات قيمة فنية وتاريخية، كتبها عام ١٩٨٨ وأسماها (بعد نصف قرن) مذكراً بأن تجارب ديوانه مكتوبة بين عامي ١٩٣٨ و١٩٤٠.

هكذا تصبح لديوان (بلوتولاند) مقدمتان: يفصل بينهما زمن طويل، يكفي لمراجعة ما كان وراء الكتابة، وما حققته فعلاً وانجازاً.

ان الحديث عن (بلوتولاند) يتم عادةً، لا سيما في تاريخ الأدب الحديث، بالنظر الى السبق الزمني أو الريادة التاريخية للتجارب الشعرية، والى استباق التحديث، من خلال أفكار المقدمة التي سيصفها عوض في الطبعة الجديدة بأنها (مانيفستو أو بيان) تشرح منطق الديوان.

لقد حملت المقدمة الأولى عنواناً ثورياً هو (حطّموا عمود الشعر). الا أن القارئ سيكتشف أن الكثير من عناصر هذه الدعوة لا تتحقق في التجارب الحديثة التي يعرضها الديوان. بل إن مركز الاشارة ومفارقة المألوف كامنان في الشعر العامي الذي نظم فيه لويس عوض ثنائي سونيتات وبضع قصائد قصيرة، أسماها في المقدمة (التجارب العامية). وقد كان عددها خمس عشرة قصيدة؛ أما

عوض، و(التجريب) الذي ينسبه اليه غالي شكري. فالأولى معرفة شاملة يدخل فيها الفني لكنها لا تتوقف عنده. بدليل أن لويس عوض يتحدث عن تلك التجارب مفصلاً في المقدمة؛ فيقف عند ما فعله في الشعر القصصي مثلاً وهو نوع شعري نادر عند العرب، وكذلك (البلاد) أو الشعر القصصي القصير، والشعر العامي..

وإذا كان غالي شكري يقصد من القول بأن (بلوتولاند) أعطت الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب، كونها قدمت له المبررات النظرية والمرجعية، فإن اختصار هذه النزعة التجريبية على العامة، تقلل من أهميتها وأثرها، ما دامت تهدف الى زرع «بذور شعر حديث عماده العامة» كما يقول غالي شكري في مفارقة عجيبة يتحدى فيها التحديث العامة وتحداه أيضاً.

ان حديثنا عن تجارب (بلوتولاند) العامة يأتي في سياق استبعاد أثره الفني في التجديد، بالشكل الذي أعطاه بعض مؤرخي الأدب الحديث، أو موثقي النزعات التحديثية العربية.

فظهر الديوان مطبوعاً عام ١٩٤٧، لا يجعله ذا أثر واضح في شعر السياب ونازك الالذين اختارا وجهتهما التجديدية في ذلك التاريخ. (كانت قصيدة نازك: الكوليرا قد نشرت في بيروت ووصلت نسخها الى بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان السياب «أزهار ذابلة» وفيه قصيدة حرّة الوزن «هل كان حباً»، ولا يعقل أن يكون أثر (بلوتولاند) ارتجاعياً، خاصة ان نحن قرأنا اعتراف عوض في المقدمة بأنه لم ينشر شيئاً من تجارب (بلوتولاند) حين كان خارج مصر. نستطيع الآن أن نقدم احصاء بعدد قصائد (بلوتولاند) ومنهجها الفني لنستخلص ما كان يمكن أن يؤثر في التجديد الشعري لو أتيح لشاعر أن يطلع عليه.

عدد القصائد: ٢٩ قصيدة.

القصائد العامة: ١٥ قصيدة.

القصائد الفصيحة: ١٤ قصيدة.

الموزونة تقليدياً: ١١ احدى عشرة قصيدة.

الموزونة وزناً حراً: ١ واحدة (مقفاة بقافية واحدة).

المنثورة: ٢ اثنتان.

يتضح من هذا أن ثمة ثلاث قصائد تجريبية، بعد أن نستبعد القصائد العامة التي لا يمكن أن تمهد لمناخ شعري (عربي) حديث، بسبب عدم وجود الاستعداد للتأثر باللهجة لمن يكتب بلغة عربية فصيحة. فضلاً عن أن القصائد العامة موزونة ومقفاة بشكل رتيب (نظام السونيتة الشكسيري) أو ملتزمة بما يلتزم به نظامو الشعر العامي والزجالون. وهو يسخر مما يسميه عبث أحمد زكي أبو شادي بنظام السونيتة المتحجر القديم الذي لا يجوز العبث به.

ان لويس عوض مسبوق بعشرات التجارب في الشعر المنثور أيضاً. وما قام به لا يمكن أن يرقى الى مرتبة الريادة. فقد كانت

أشعار الريحاني المنثورة وجبران وفارس وزفائيل بطي وسواهم شائعة ومكرسة، حين كتب لويس عوض قصيدتيه المنثورتين: الحب في سان لازار (١٩٤٠) وأموت شهيد الجراح (١٩٤٠).

وقد كان التفريق واضحاً بين الشعر الحر والمنثور والمرسل. وهذا واضح في مقدمة (بلوتولاند) ذاتها. فهو ينصح كتاب الشعر المسرحي بالتزام الشعر المرسل الذي يعرضه في مكان آخر من المقدمة بأنه «منتظم الموسيقى خال من القافية» أما الشعر المنثور «فحرّ الموسيقى وخال من القافية معاً».

وواضح أن تعريف عوض لهذين النوعين، يستدعي ما كتبه الشعراء السابقون عليه فيها (نذكر هنا بتجربة الزهاوي في الشعر المرسل؛ والريحاني في الشعر المنثور). أما (الحرية الموسيقية) في الشعر المنثور فهي وصف غير دقيق لخلو الشعر المنثور من نظام موسيقي، مقارنة بالشعر المرسل. وهذا ما فعله عوض نفسه وهو ينظم (الحب في سان لازار) مثلاً.

بعد القصائد العامة والقصيدتين المنثورتين، هناك القصيدة الموزونة وزناً حراً (متعدد التفعيلات) وهي (كيرياسون) التي أرخصها في ٩ مايو ١٩٣٨. وهي من الرجز، وتحافظ على قافية موحدة حتى نهايتها. الا أن الطريف فيها هو تفاوت عدد التفعيلات، واعتمادها وحدة القصيدة بدل وحدة البيت.

ونحن نستطيع أن نفهم حريتها الموسيقية باحالتها الى جو بحر الرجز الذي يستخدمه الشعراء العرب مجزوءاً في الغالب ليكون كالمقطعات، ذا ايقاع سريع يصلح للارتجال والمناجزات ونظم العلوم والمفاخرات والألغاز وسواها ومن هنا كانت انتقالة عوض الحرة. فهو يظل في جو الرجز بقافية موحدة:

أبي، أبي

أبي، أبي

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبي الصبي

الرزء تحت الرزء في صدري خبي

الشوك في جفني، حراب الهدب

سلت دميعة كذوب السّم من جفني الأبي

شبت على قلبي سعيراً مستطير اللهب

أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي...

ان هذا المقطع المختار يضعنا في اطار القصيدة، ونغمها المتحقق من قافيتها الثابتة بروي موحّد؛ وتجزئة تفعيلات الرجز بشكل حرّ يصنع ما يسميه عوض في المقدمة (الفقرة الهرمية) حيث يبدأ بتفصييلة واحدة (مستعلن) ثم تتسع شيئاً فشيئاً لتكون لها من بعد قاعدة (عظيمة)...

ولقد كان عوض موفقاً فعلاً في استئثار الوزن الحرب لبناء هذا الهيكل الهرمي المدرك بصرياً وسمعيّاً. ونجح في خلق ذروات

إيقاعية مستفيداً من التكرار والندب. إلا أن القافية ألجمت اندفاع القصيدة وحددت أضلاعها بحدّة.

وإذا ما عدنا الى قصيدتي نازك والسياب الرائدتين؛ لوجدنا أنها منظومتان على بحر المتدارك (قصيدة نازك) والرملة (السياب) وذلك يعكس جرأتها الكبيرة على أكثر البحور العربية نغماً وموسيقى خارجية. كما أن القصيدتين حرتان بمعنى التحرر من سطوة القافية الموحدة. وهذا ما لم يحصل في تجربة عوض التي تتفوق عليها بادراك ما يصنعه تعدد التفعيلات في التشكيل البنائي للقصيدة.

ومن التجارب ذات الطبيعة الإيقاعية تجربته في تكرار الكلمة نفسها في نهاية كل بيت في قصيدة (الى من أهدتني ديوان فرلين) فقد انتهت أبياتها الستة بكلمة (روحي). وهذا يقربها من النثر. أما في قصيدته (ما فعلت الشمس بالشاعر) و(ما فعل القمر بالشاعر) فقد جرب ادخال ما أسماه في المقدمة بـ«وزن جديد». هو فاعلن فاعلن فاعلن الخ». ثم قال انه «لولا ضيق وقته... لاستولد أوزاناً أخرى جديدة منها المنقول عن القريرض الأوروبي ومنها المبتكر».

ويتضح لكل عارف بالعروض العربي أن (فاعلن) هي تفعيلة بحر المتدارك التي تتحول الى (فاعلن) غالباً. وليس من ابتكار هنا ولا توليد.

إضافة الى ذلك، نجد أن عوض لم يلتزم هذه التفعيلة الا في الأبيات الثلاثة الأولى من كل قصيدة من القصيدتين. ثم انتقل الى وزن آخر.

ماذا سيظل اذن على مستوى (التجريب) ان كانت التجارب العروضية التي يسميها عوض (محاولات تحرير العروض العربي) ليست الا انحرافات إيقاعية سرعان ما يصححها نسق القصيدة؟ وماذا سيظل ان كان (الشعر العامي) أفكار مثقف يحاول أن ينظم بلغة محكية (يكفي هنا ذكر عناوين بعض قصائده العامة مثل: السونيتات، غرام التروبادور، تابلو، عذاب الصوفي...؟)

يجاول لويس عوض أن ينسب الى ما فعله في (بلوتولاند) ميزة تحرير العروض العربي. فيقول في تذييل الديوان «ومنذ صدور بلوتولاند في ١٩٤٧ حدثت ثورة العروض التي ظلت معنا الى اليوم».

وربما كان هذا الادعاء يصدق على الشعر المصري، الا أنه في كل مرة العراق والشام كان مسبوقاً بتجارب كثيرة. ولما كان لويس عوض يعلم بذلك فقد حاول أن يقلل من أهمية ريادة نازك والسياب والبياتي بعد أسطر من نسبة تحرير العروض الى صدور (بلوتولاند). فهو يرى أن العروض الجديد ازدهر في المشرق العربي كله «منذ صدور بلوتولاند». ويسمي الشعراء الرواد في العراق، والأقطار العربية الأخرى وكأنهم جاؤوا بحدائهم بعد (بلوتولاند). بل هو ينسب الى (بعض) مؤرخي الأدب قولهم بريادة (بلوتولاند)

بصيغة ليست حيادية. اذ يذكر اختلاف هؤلاء المؤرخين «فمنهم من نسب الريادة الى نازك أو السياب أو أدونيس (?)». ومنهم من نسبها الى بلوتولاند». وهنا يتدخل لوصف ديوانه بانحياز فيقول: «الذي كان في أيدي أكثر المثقفين في الأربعينات». وهذا حكم لا يقبله التاريخ المثبت على الدواوين المعروفة في الفترة ذاتها، ومقايضة ذلك بتاريخ ظهور (بلوتولاند) بغض النظر عن القيمة الفنية المؤثرة لتلك التجارب العروضية التي ناقشناها أعلاه.

واذ نسير مع المقدمة الجديدة بعد نصف قرن، سنجد أن لويس عوض، سرعان ما يعترف بأن «حركات الكشف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مغامرين وانما هي تعبير عن قلق جغرافي وانساني كبير...». وهذا التشخيص في رأيي لا يجعله يحسر فنية محاولاته التي يعترف ضمناً بعدم قدرتها - وحدها - على الكشف والتغيير؛ كما أنه يقلل من جهة أخرى من قيمة محاولات المغامرين الحقيقيين الذين استداروا بالחסاسية الشعرية العربية وجهة جديدة مختلفة عما ألفه القارئ على مدى ما يزيد عن ألف وثلاثمائة عام..

ولعلنا نستطيع الاحتجاج في هذا المجال برأي ناقد مصري متحمس للشعر الجديد هو محمد النويهي الذي ينص قطعياً على أن نازك من أوائل من صاغوا الشكل الجديد وأنها هي والسياب يتنازعا السبق. «فقد نظم كل منهما - دون اطلاع على عمل الآخر - قصيدة على الشكل الجديد في وقت متفاوت في أواخر سنة ١٩٤٧. أما ما يذكره بعض النقاد من محاولات سبقت هذين الشعارين فلا نعتد بها، وأقصى ما يصح عليها أنها تمهيدات لظهور الشكل الجديد».

ونستطيع بالاحتكام الى مثل هذا الرأي النصف المنطلق من تقويم فني يقيس الأثر، أن نقول بأن (بلوتولاند) في المحاولات المحدودة التي جربها كان من ضمن الجهود التمهيدية الكثيرة لظهور الشكل الجديد.

اننا بذلك لا نسلب (بلوتولاند) فضيلة التجربة أو المغامرة. ولكن بالحجم الذي رأيناه، ونحن نحلل اتجاه التجارب وميدانها، ونقيس فنيته، دون انكار الجهد التحرري في الديوان.

أما القول بأنه كان من (أولى) العلامات التي تقودنا الى مناخ الشعر الحديث فهو قول لا يخلو من تعسف؛ خاصة اذا أضفنا اليه القول بأنه أعطى الشاعر العربي (لأول مرة) حقه في التجريب.

ان ذلك يلغي جهوداً كثيرة رَسخت نزعة التجريب في الشعر، وذهبت في ذلك الى أبعد مما ذهبت اليه محاولات لويس عوض. أما الجديد في الديوان، فأنني أراه يتلخص في استيعاب المؤثر الأجنبي بشكل تأخر عنه الشعراء الرواد.

شعر الخاصة.. وأدب الشعب

يشير العنوان الجانبي لديوان (بلوتولاند) الى أن قصائده (من شعر الخاصة) ويعمل ذلك في (المقدمة) التي وضعها، بأن فهم تجارب الديوان تحتاج الى «علم بالأساطير الأوروبية وتفقه في الثقافة الأوروبية». ولا يمكن بناء على ذلك القارئ تقليدي يفهم الشعر بكونه الكلام الموزون المقفى، أن يتأثر بها أو يحس. ويريد عوض أن ينقل اطار تجاربه الى القارئ نفسه. فيفترض فيه أن يحس مظاهر الشعر في الوجود، وليس النغم الرتيب الذي يبعثه.

وهذا هو سر تساؤله بعد نصف قرن عن حقيقة الشاعر: أهو بلبل أم عراف؟

وثمة في وصف قصائد الديوان بأنها من (شعر الخاصة)، تناقض فاضح، مع وصف الأدب العربي في ص ١٣ من المقدمة بأنه «أدب الخاصة» الذي انصرف انتباه الدارسين اليه، بسبب «التركيب العبودي للمجتمع»، فأهملوا «الأدب المصري» الذي يصفه عوض بأنه «أدب الشعب» احتكاماً الى موضوعاته الى لغته العامية أيضاً.

ان لويس عوض منقسم في (بلوتولاند) الى شاعرين: أحدهما يكتب شعراً للخاصة - كما يقول العنوان الجانبي - بل لخاصة الخاصة - كما يقول في المقدمة -، والآخر: يدعو الى الكتابة بـ «اللغة المصرية» ويدعوها لغة اللام! ويحاول عملياً - بالنظم - أن يعالج بها أكثر الموضوعات تعقيداً وحساسية؛ أعني صلة الشاعر بالثقافة الأخرى، والأشكال الفنية الحديثة التي تقترحها. هذا الانشطار بين شعر الخاصة (الذي لا يفهمه إلا من أحس دوافع كاتبه، والمؤثرات التي خضع لها)، وأدب العامة (الذي يقصد منه تحرير الأدب من الثقافة الرسمية السائدة)، كان ذا أثر واضح في الديوان. ولا يمكن أن نرد سببه الى صراع بين ثقافة (رسمية) وأخرى (شعبية) قدر إلحاح المرجع الغربي الحديث على ضمير الشاعر ووجوده.

ان التجارب التسع التي تتحدث عنها المقدمة مفصلاً، تفصح بما لا يقبل الظن أو الشك، عن تأثير لويس عوض بالشعر الغربي والثقافة الغربية الى حد الانسحاق. وهو أمر يكتشفه القارئ في المقدمة والقصائد حتى قبل أن يصل الى اعتراف لويس عوض في (الخاتمة) المكتوبة للطبعة الجديدة.

هذا الاعتراف الصريح يلخص الصلة بالشعر الغربي. اذ يقول لويس عوض عن وصفه الديوان بأنه من شعر الخاصة، بكونه من آثار عبوديته للشاعرت. س. اليوت أيام الشباب. ص ١٤٨.

ويسبق هذا الاعتراف، اعتراف أكثر جراءة وصدقاً، يتحدث فيه لويس عوض عن افراطه في مزج الأدب والرموز العالمية في سياق واحد، مما يخلق قلقاً مربكاً يحول «دون اثمار هذه الحساسية الجديدة».

أما مصدر هذا المزج للأدب والرموز العالمية فهو الاحساس

«بوحدة المعرفة الانسانية لا بوحدة التجربة الانسانية. وهذا شيء لا يتوفر الا لخاصة الخاصة ص ١٤٨.

بهذا يكون واضحاً لنا، وصف الديوان بأنه من شعر الخاصة. وهذه في نظرنا فضيلته في محاولات التحديث الشعري العربية. انه ينقل نماذج من الصلة بالشعر الغربي عبر (تجارب) يتحدث عن دوافعها وماهيتها في المقدمة. واذ نفحص حديثه عن تجاربه، لا نجد دافعاً أشد من التأثر بالشعر الغربي والثقافة الغربية.

ففي التجربة (١) - مثلاً - نراه يتحدث عن تعلمه اللغة الايطالية عام ١٩٣٧، وملاحظته [البعد بين اللاتينية (المقدسة) ولهجاتها الايطالية (المنحلة)...] فيتعجب لإصرار المصريين على اللغة المقدسة. وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل الديوان].

وفي حديثه عن التجربة رقم (٢) نعلم أنه «قرأ لولتر سكوت وسواه شعراً قصصياً... وعجب للشعر العربي كيف لا يتسع لهذا اللون...».

وكان الدافع وراء التجربة رقم (٣) تعرفه على لون من الشعر القصصي القصير هو (البالاد)... أما التجربة رقم (٤) فتتصل بالسونيتات، والتجربة الخامسة حول البناء الهرمي في ايقاع قصيدة (كيراليسون) والسادسة تنطلق من قول فرلين في قصيدته (فن الشرع) «اكسروا رقة البلاغة» فوافقت هذه الدعوة ضعفه اللغوي وقراءته لوالث وبتان وإليوت... فكان احساسه باللغة أجنبياً، كما يقول.

وتنطلق التجربة رقم (٧) من قراءة عوض مقولة لدي بليه وشعر هوبكنز، واكتشافه لصراع الشعراء الأوروبيين مع اللغة.

وفي التجربة (٨) يتحدث عوض عن (الجريان) في الشعر الرومانسي والمسرحي؛ ويعين به تسلسل المعنى في أكثر من بيت... والتجربة التاسعة، تجربة في الشعر المنشور، ويشخص عوض تأثره فيها بشعر إليوت وليس وتمان، رغم أن الأخير «مبدع الشعر المنشور». كما تقول المقدمة -

تلك دوافع التجارب التي احتواها (بلوتولاند) كما يعترف لويس عوض في المقدمة، وهي دوافعه للتجديد الشعري. وكما رأينا فهي تتلخص في المؤثر الغربي تحديداً. وتلك هي ميزة (بلوتولاند) الأولى، بعد أن رددنا ادعاء عوض سبق في (تحرير العروض العربي).

ولعل المنطلق (الغربي) في التجارب، هو الذي حدا بعوض الى وصفها بأنها (من شعر الخاصة)، رغم نواياه في اختراق الفصيحة واحياء العامية باعطائها صفة (العامية الراقية) كما يقول.

بل انه في دعوته الى (أدب الشعب بالعامية) كان ينطلق من تأثره بدانتي وسواه ممن اعترف بتأثره بهم في المقدمة.

ان تأثره بإليوت تحديداً، يتضح في اكثاره من الهوامش في

قصائده. اذ لم تخل أي من قصائد (بلوتولاند) - أو تجاربه كما يحلو لعوض أن يؤكد دائماً - من هوامش تشرح رمزاً أو طقساً، أو تعرف بشاعر أو أسطورة أو تحيل الى مرجع. في الهوامش نتعرف على الفريد بروك بطل قصيدة إليوت الشهيرة، وعلى أوديسيوس وبنيلوب وإيروس؛ وعلى أوبرات وأغنيات شعبية ومسرحيات وملاحم لبرنارد شو وبايرون وشكسبير وموزارت، وعلى قصص من الانجيل والتوراة والالياذة والانيادة. وما تلك الا شواهد قليلة من عشرات الهوامش التي تمتلئ بها قصائد الديوان. وهذه احدى ميزات إليوت التي حفلت بها قصائده، وما لاحظه النقاد من انقالها بالهوامش والشروح. ثم نتعرف الى أثر إليوت في استخدام المقدمات التي تكون عادة من المقتبسات، وبلغات مختلفة (يتقن عوض الإيطالية والفرنسية الى جانب الانجليزية)، وأغلبها غير مترجم. كما أنه يضمن القصائد نفسها شعراً أجنبياً، يكتفي بذكر قائله في الهوامش. وهاتان الميزتان (التقديم والاقباس) تحيلان الى إليوت الذي يعتمد الى الاكثار منها في شعره.

أما الاهداءات والتعليقات، أي تلك العبارات التي تسبق القصائد أو تليها، فهي تذكرنا بدورها بشعر إليوت. وببالغ عوض في ذلك حتى انه يشرح معلقاً على سونيته رقم ١، وهي عامية بالمناسبة! بصفتين من الشرح والاستشهاد. فيما يبلغ عدد أبياتها أربعة عشر بيتاً! كما يقدم لها بفقرة من هوراس بلغته اللاتينية دون ترجمة!

ان التأثير بـإليوت يسبق تأثير الشعراء الرواد في العراق. الا أن محدودية شاعرية عوض واعترافه بأنه «ليس بشاعر» في أكثر من موضع، جعل تأثيره ذلك غير ذي أثر كبير في معاصرتة. وعلى العكس فقد تركز الاهتمام في المناقشات التي دارت حول (بلوتولاند)، في الدعوة الى العامية لغة للشعر. فالأفكار التجديدية التي يطرحها، كالتحرر العروضي، والجريان، وكسر العمود الشعري، والجرأة على اللغة والصور البلاغية، ليست جديدة تماماً. فقد سبقه اليها شعراء أبولو والديوان، وميخائيل نعيمة وجبران؛ ولعل ظهور كتاب نقدي مهم ورائد مثل (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) لمصطفى السحري، دليل على نضج الدعوة الى تلك الأفكار، واكتسابها منهجية علمية واضحة تتجل في تبويب التيارات الشعرية، والمدارس النقدية. علماً بأن كتاب السحري صدر في عام ١٩٤٨. وقد ذكره السياب في مقدمته لديوان (أساطير) اعترافاً بتأثيره به، وبجهد المنهج المعاصر للتجديد الشعري نظرياً.

أما ما ينسب لويس عوض من تأثير لديوانه في معاصريه، فهو لا يمتلك ملموسية واضحة، أي لا يتجسد في استجابات فنية محددة. وأحسب أن عوض قد فوّت الفرصة في نفاذ أثر ديوانه، حين قرن التحديد في الشكل الشعري، بالكتابة العامية، الى جانب الإغراق في تمثل المؤثر الشعري الغربي. وإذا كان صلاح جاهين قد تأثر حقاً بـقالب السونية في شعره العامي بمحاولات عوض وتجاربه، فإن

ادعاء التأثير في صلاح عبد الصبور مثلاً ادعاء مردود. لأن (شوق زهران) التي يرى عوض أن عبد الصبور كتبها تأثراً بـقالب (البلاد) الذي جربه في (بلوتولاند)، لا تلتزم بالبلاد شكلاً؛ وانما هي تستفيد من ملاحظه العامة، وان افترضنا وجود هذا التأثير، فهو مباشر لا بالواسطة. أي أن عبد الصبور أفاد من البلاد بلغاتها الأجنبية التي كان يجيدها، ويضمّن شعره شذرات من قصائد شعرائها.

ربما كان التجلي الآخر لأثر إليوت، يكمن في الدعوة الى (الوحدة العضوية) التي قال بها شعراء الديوان. وقد أعطاهم عوض اسم وحدة القصيدة بمقابل وحدة البيت التي يقوم عليها الشعر التقليدي. وقد أوصله الى وحدة القصيدة، اطلاعاً على الشعر الأجنبي وتعرفه على خاصة (الجريان) فيه. وهي خاصة يعرفها بأنها «تسلسل المعنى في أكثر من بيت» ويؤكد خلوّ الشعر العربي منها. وهو يستند في دعوته هذه الى مبرر ايقاعي. اذ يرى أن قارئ عصرنا - ومبدعه أيضاً - صار يخضع لمؤثرات شتى: موسيقى موزارت الرهيفة؛ وعجلات القطار الغليظة. فعليه أن يربط بين أنغام الوجود مهما تباينت مصادرها. وهذا الربط لا بد أن يفيض به البيت ليتنظم القصيدة كلها، فتصبح قطعة واحدة.

ويمكننا أن نسمي بعض الاستعانات الجديدة في (بلوتولاند)، خاصة ما كان منها ذا مرجع غربي باعتبار ميزة الديوان التي أثبتناها في مقالنا.

هنا سنلتقي بدعوته الى استخدام الأساطير والرموز. وأول ما يمكن ملاحظته هو عدم تركيزه في المقدمة على الدعوة الى استخدام الأساطير والرموز. عدا اشارته العابرة في معرض الحديث عن الشعر المنشور في التجربة رقم ٩، حيث علل صعوبة فهم قصيدته (الحب في سان لازار) و(أموت شهيد الجراح) بأنها تكمن في الحاجة الى «علم بالأساطير الأوربية».

والواقع أن استعانتة بالأساطير تواجه القارئ منذ قراءة القصيدة الأولى في الديوان. ففي (قصة تقديمية) نقرأ أبياتاً عن بوسيفال (جواد الاسكندر)، وأخيل (بطل حرب طروادة)، وإشارات الى الزفاف القدسي بين الروح القدس ومريم العذراء، وتضمينات من الأسطورة الاغريقية (إيروس والروح).

وفي قصائد أخرى نجد إشارات الى رموز وأساطير مثل (أوديسيوس وبنيلوب)، وبيرسفون (الهة الريح) وفيب (الهة الشمس) وستيا (الهة القمر). وفي قصائده العامية نقرأ استعارات أسطورية من فينوس ومارس وصخرة بروميتيوس لم تستطع الصياغة العامية أن تبسط معانيها ودلالاتها.

ولعلنا لا نبالغ اذ نعدّ استعانتة الأسطورية هذه، من المحاولات المبكرة، في الشعر العربي الحديث، رغم اعتراضنا على طريقة الاستعانة. فلويس عوض (يجلب) الأسطورة أو الرمز أو الاحالة

اليها، ليعزّز المعنى أو يعمقه. ولم يحصل أن اتخذ من رمزٍ ما قناعاً. ولم يجعل للأسطورة مكاناً في خطاب قصيدته. بل هي تقوم دوماً بدور ثانوي حتى تبدو استعراضاً لثقافته أحياناً. ويمكننا أن نسجل ميزة أخرى في (بلوتولاند) إلى جانب سبق الزماني في استخدام الأسطورة والرمز. تلك هي تصرف عوض في الأصل الأسطوري. إذ نراه يعدّل في المتن الأسطوري قبل أن يتخذ له مبنى في قصيدته. ولا يقف (التعديل) عن الإضافات العصرية، أو عرض الحالات الشعورية المختلفة كالحب والغربة والسفر، بل يتعداه إلى تحويل الأسطورة وقلبها أحياناً من أجل اكسابها معاصرة أو دلالة ذاتية.

وقد حصل ذلك في استخدام أسطورة أوديسيوس وبنيلوب. ففي قصيدته (الحب في سان لازار) يصبح الرجل بنيلوب المنتظرة ويدها المغزل. وتكون المرأة هي أوديسيوس العائد من أسفاره.

في محطة فكتوريا جلستُ ويدي مغزل

وكان المغزل مغزل أوديسيوس

عفواً إذا اختلفنا أيها القارئ

فقد رأيتهم، رأيتهم سكان الأرجو وجلهم من النساء

ارتدين البطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك

أما نحن، أنت والفريد بروفروك، وأنا

فلنا المغازل نتعلل بها، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا

إلى الأمواج في الأفق، لعل موج الأفق يحمل الأرجو

إن هذا المقتبس من قصيدته المنشورة، ترينا عناية لويس عوض بالأسطورة، واستخدامه القصدي لها. إذ جعل الرمز الأسطوري معكوساً. وشرح ذلك في الهامش. محيلاً إلى أصل الأسطورة، ثم منبهاً إلى ما فعله، حيث (عكس) الوضع فحمل أوديسيوس مغزلاً يتعلل به «حتى تعود زوجته بنيلوب من أسفارها».

لقد خدم هذا التحويل المعكوس غرض الشاعر، وهو ينتظر حبيبته في المحطات (فكتوريا/ سان لازار). وبين لقائه طريقته في التعامل مع الأسطورة. ويفعل لويس عوض الشيء نفسه في قصيدة أخرى (موزونة مقفاة هي: قصة تقديمية) إذ حوّر أسطورة (ايروس والروح) الاغريقية التي تنص على أن ايروس اله الحب أغرم بفتاة، تدعى سايكه أي الروح، فيأتيها ليلاً ليضطجع إلى جوارها حتى الفجر. وحين حاولت أن تعرف سرّه، حذّرها بأنه سيمضي عنها إلى الأبد. لكن الفضول غلبها، فأوقدت شمعة، بعد أن نام (ايروس)، ودنت منه، فسقطت قطرة من الشمع الذائب على جناحه، فانتفضى وطار عنها غاضباً، دون رجعة. أما في قصيدة لويس عوض، فإن المرأة هي التي يحرقها فضول الرجل فتغادره.

دونت بالقدليل من جناحك

يا قدس الأقداس في محرابي

الله ربي! صاغ من صباحك

نماذج الفتنة والشباب

وانسكبت من محجري عبره
واهترت الشمعة في أناملي
فانحدرت على الجناح قطره
محرقه مثل اللجين السائل
هبت كالمذعور في فراشي
وطرت عني غضباً وحزناً
تمزّقين الليل بالرياش

إن التعامل مع الرمز والأسطورة ذو منحرج واعي، لم تكن تعوزه إلا الموهبة الشعرية التي لم يخف لويس عوض احساسه بفقدانها، وتجنّبه تكرار المحاولة الشعرية. أما السياب فقد كانت تعوزه مقدرة عوض المبكرة على الاحاطة بأساطير ورموز كثيرة لن يتسنى له أن يطلع عليها إلا بعد أعوام - في الخمسينات تحديداً - ولعل اختلاف المنهج بين عوض والسياب يتضح في عمق عوض الثقافي أولاً، وفي مرجعية رموز السياب العراقية والاسلامية (أو الدينية عموماً). وهذا يجعل من الصعب اثبات افادة السياب من اشارات (بلوتولاند) كما يقول لويس عوض في تذييل الطبعة الجديدة.

نصل أخيراً إلى اجمال ملاحظتنا حول قيمة (بلوتولاند) التاريخية والفنية لنقرر:

١ - إن (بلوتولاند) تجارب وتنظيراً، مسبوق بمحاولات كثيرة في مصر نفسها وفي الوطن العربي (المهجر والعراق خاصة). وليس له فضل اعطاء الشاعر العربي (لأول مرة) حقه في التجريب كما يرى غالي شكري.

٢ - تناهت جهود عوض فكرتان: عرض ثقافته العالمية التي تحمس لها. والكتابة بالعامة المصرية، مما أفقد ديوانه قيمته الفنية التجديدية.

٣ - قصرت موهبة لويس عوض عن حمل أفكاره التحديثية الطموحة. وهذا الأمر يعترف به عوض صراحة. فلم يقدم نماذج تصلح للاحتذاء أو التأثر.

٤ - كان المؤثر الغربي واضحاً في (بلوتولاند) وضاعطاً إلى حد مسخ شخصية الشاعر، واثقال القصائد بالتصمينات والاحالات الهامشية.

٥ - محاولات تحرير العروض العربي في الديوان محدودة جداً، ولا تملك مقومات النجاح والتأثير. لأنها تضعف عن اختراق الشعرية العربية الموروثة القارّة وزناً وقافية.

٦ - الاستعانة الرمزية والأسطورية هي الملمح التحديثي البارز في (بلوتولاند). وهي التي جعلته مكتوباً للخاصة، كما يبين العنوان الجانبي للديوان.

٧ - تميزت استعاناته بطريقة خاصة في قلب الأسطورة، أو عكسها وتحويرها. وهذا ما لم يدركه سواه من الشعراء إلا لاحقاً.

٨- في مجال الشعر العامي لم يستطع أن يتمثل عوض الروح العامية للشعب. فظلت عاميته (الراقية) لغة ثالثة، يبعدها عن العامة موضوع القصيدة وعنوانها وسياقها (قصيدة عامية عن بودلير وأزهار الشر مثلاً!).

٩- وقعت مقدمته المتحمسة في هياج الدعوة المتطرفة؛ ولم تفلح في تأسيس ثوابت شعرية جديدة.

ويظل للديوان فضل التمهيد، والحرث في تربة الشعر العربي، لجعلها مناسبة لبذرة الحداثة التي سيودعها الشعراء الرواد في أخصب مناطقها غنى وثراءً.

بغداد

(*) لمناسبة الطبعة الثانية من (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة) د. لويس عوض - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩. وكانت الطبعة الأولى من الديوان قد ظهرت في مصر عام ١٩٤٧.

صدر حديثاً

إيفي بريست

رواية المانية

تأليف: تيودور فونتانه

ترجمة: سناء كرم

هذه الرواية التي تعتبر رائعة فونتانه الكاتب الألماني الشهير هي أيضاً إحدى روائع المدرسة الواقعية الألمانية. كما اعتبرها النقاد بمستوى «آنا كارانيينا» لتولستوي و«مدام بوفاري» لفلوبير.

أما شخصية إيفي، شخصية تجتذب القارئ بتصرفها الطبيعي والعفوي، فقد نشأت في أجواء الحياة الريفية الحرة والبريئة حيث أغرم بها البارون «انشتاين» وتزوجها، وتذهب «إيفي» بصحبة زوجها إلى مكان بعيد على بحر البلطيق، فتعيش في حالة فراغ دائم. وتنحرف هناك في علاقة مذبذبة تجعلها تعسة. وقد شاء القدر أن يكشف زوجها عن علاقتها السرية، فكان أن انقلبت حياة «إيفي» رأساً على عقب. ونحن كقراء ندخل إلى صميم قلبها، نشاظرها أحزانها وتعاطف معها. وبعد سنين من الشقاء والنفي، تتصل من جديد بالطبيعة الجميلة، بفضل حياة حرة تتصالح فيها مع نفسها ومع العالم. وفي النهاية تموت إيفي مذبذبة بريئة.

منشورات دار الآداب



طائر الصبا ساقط على البحر



ادوار الخراط

وكان في يدي ما زال، وكأنني نسيته، كيئس و«التنين الذهبي»، وأنا أدفع باب السطوح الخشبي، فيها جني نور آخر النهار، وطراوته نفاذة قليلاً من هواء الملاحه القريبة وعطنة قليلاً من روائح الحارة. اندفع ذكر البط الكبير بمد رقبته إليّ ويسحبها ويمدها من جديد، وهو يفتح، منافحاً بالحاح عن مملكته التي اقتحمها. كانت مئى متربعة على البلاط، وتحت فخذه البطة الكبيرة، مضغوطة برفق تحت اللحم الأسمر المفسود، تمسك بالمنقار الأصفر المفلطح بيد تقطر بالماء، وباليدين الأخرى تزج بأقراص الردة المعجونة بالذرة العويجة. وصغار البط يرح على السطوح ويضيء ويتأرجح ويتدادأ مدوراً أصفر الزغب بمنافير حمراء كبيرة. كانت قد غيرت. أعلى فستانها البيتي، الصيفي، المنحسر عن فخذيها الرشيقين، مبلول وملتصق بالصدر العاري، يحدّد قوام ثدييها الصغيرين، مستكينين بصلاية في الليل. ولم أكن أملك أن أحول عيني عن عمق العتمة المشتهاة بين فخذيها، يتخايل أكثر إضاءة وأوضح تلويناً في الخفاء الملم.

سمعت صوتي محبوساً قليلاً، وأبّخ: إسمعي يا مئى، عايز نشوفك.

رفعت رأسها إليّ، ويدها ما زالت تفتح المنقار المفلطح الفاجر، وكان شعرها القصير الحالك السواد غير مسرح، مجعداً يتموج طبيعي، ورأيت، في ذقتها الثلث، لأول مرة بوضوح، أثر جرح غائر، خطأ رقيقاً أكثر بياضاً من سمرة الجلد الناعم الذي التأم عليه.

كانت عيناها ممتلئتين بغرابة، تحت انتفاخ جفنيها الخفيف، وجاذتين، تكذبان النبرة المعابشة: أيوه.. ما أنت شايفني أهوه يا خويا. سلامة الشوف ولا أقول لك إيه - شافتك العافية. ما تشوفش وجش أبداً.

فجئت، لم أستطع أن أجيب على الفور. كانت قد أخلفت لي مواعدين، غير مؤكدين مع ذلك، مرة في الشلالات، ومرة على قمة حارتنا وشارع راغب باشا.

قلت في زمن آخر إنني لا أريدك أن تحملي عني صمتي، ولا أريدك أن تتحصني وراء هذا الصمت مني. فهل إنكسر الصمت أبداً؟ وهل التقينا؟

كأنني أدخل من الباب الضيق مباشرة إلى السلم الحجري المعتم، في بيت حارة الجملار. وكأنني أحسّ مئى، متفجرة بالحياة، هناك، خلف الباب في الشقة الأرضية، إلى اليمين.

أكبر مئى قليلاً، ما زالت. تخرج الصبح ولا تعود، من مشغل روزا الحياطة الشامية في غيط العنب إلا على العصرية. وبعدها بقليل، تعود جمالات أختها الكبيرة من فابريكة الغزل في كرموز.

قبل الإجازة، عندما أرجع من المدرسة، كان بابها ينفتح - دائماً - وأنا أمام السلم تماماً. وفي الفسحة الأرضية الصغيرة يضيء لي وجهها، فجأة، في اللحظة الدقيقة الهاربة بين انحسار العصر وعتمة المدخل الرطبة قليلاً.

فستانها لا يصل إلى ركبتيها، ينزل على فخذيها المدوّرتين بانسياب، وصدرها الصغير أحسن حرّاً، ومتناسكاً، ناهداً. وترفع وجهها إليّ، خجلة وجسوراً معاً، وتنظر إليّ بعينيها المتفتختين المائلتين قليلاً، نظرة يرف لها قلبي ولا أعرف معناها. وتسلم «سعيدة» بصوت ناعم، مرتعش وكله ثقة مع ذلك، وتكاد تمسني بجنبها وهي تخرج إلى الحارة، تسحب في قدميها السيكرينية القديمة المسوحة الكعب، ويشيرني حفيف فستانها ورائحة جلدها المغسول.

أما الآن، في إجازة الصيف الطويلة، فلم أكن أراها إلا على المغرب، عندما أصعد إلى السطوح. أترقب وصولها من الشباك، وفي يدي قصيدة كيئس «السيدة الجميلة القاسية» من كتاب «التنين الذهبي» بالانجليزية. حتى أراها قادمة من أول الحارة، فأحسّ الدم يفيض من قلبي.

ذلك الصبي الذي كنت، ولما أزل، رومانتيكياً جداً، ومشتعلاً ببقطة جنسية متملكة، ويظن نفسه ساذجاً، في وقت معاً.

كنت أحب مئى ولا يقين عندي من أنها تحبني أو أي شيء من هذا القبيل.

(*) الفصل الأول من رواية «يا بنات اسكندرية» التي تصدر هذا الشهر عن دار الآداب بيروت.

العواري يا ختي يا حبيبتي.. قال على عينك يا تاجر قال الي ما يشتري يتفرج.. وشوبش.

انفتحت شبابيك الحارة، كلها، وقرقت، بالتالي، وهي تحبب الحيطان وظهرت ألواح الزجاج الملصق عليها شرائط من الورق الأصفر العريض، خلف خلاف. وفي هذا الظهور القابض خرج الأولاد والبنات بجلاليهم القصيرة على اللحم، لا لون لها، وهم يصيحون ويتسابقون: «هيه.. نفيسة أهيه.. نفيسة أهيه..»

كانت نفيسة تطل بنصف جسمها كله، وصدرها الصغير الملموم دقيق التكوين وكامل التدوير، يكاد يخرج وهي تنحني من شبك بيتهم. كانت سمراء بنية نقية الخد ومصقولة الوجه جداً، وشعرها مجزوز وكث وحالك، يضم رأسها بشدة. كانت في قامة بنت صغيرة ونحيل للواحد أنها لم تتجاوز الثانية عشرة مثلاً، حتى يرى صدرها المحكم الاستدارة يرفع فتحة فستانها الضيق اللامع دائماً، النذي يحيط بطنها باحتقان وثيق. كان جسمها المنم أنشوبا حتى النهاية، ومستحكماً معصوباً لا رخاوة فيه. عيناها واسعتان ناصجتان في سمرة وجهها الناعمة، وفمها شهويّ وفسيح وناقء الشفتين. كنا نعرف أن مئى ونفيسة حبيبتان، الروح بالروح، وإنما يجبان معاً الولد محروس الذي يشتغل مع محمود أخي مئى الكبير في ورشة جنب البياصة، ويحيى يتعشى عندهم تقريباً كل مساء. كنت لا أكرهه، ولا أغفر له.

تزلزل قلبي من صراخ نفيسة، كنت أعرف شهرتها المدوية، ومقدرتها التي لا تضارع على التلميح والتجريح والتلقيح والتصريح سواء كان المعلم أبو دراع العربي، أبوها - نحن نعرف هذا كلنا - صاحب سطوة في الناحية. وكان له باع طويل في حكايات الأفيون والحشيش ونسوان كوم بكير، والكل يعمل له ألف حساب. وكانت نفيسة مملكة الحارة بل الجيرة كلها في فن الرده العريق ونخت أن هذا اليوم لن يمر على خير.

جريت إلى النافذة، وأمي هتفت بأخواتي البنات أن يرجعن ورا، بلا قلة حيا، ورأيت على الفور أن شباك الست أم محمود، تحتنا، ظل مغلقاً. وكان بوسعي أن أحس التوتير خلف الضلف الموصدة التي أعرف أنها مسدودة بورق أزرق داكن بهت قليلاً من الشمس، مثبت على الخشب بدبابيس الرسم المدورة الرؤوس، وأن أحس، من فوق، الحضور الفياض عن جسم مئى، وأما تحوشها بيديها وذراعيها عن الخروج، وظهرها إلى الشباك.

كانت الست أم محمود هي الوحيدة التي ما زالت تذكر أن زوجها المرحوم كان موظفاً قد الدنيا في البلدية، الله يرحمه، وما زالت تحتفظ بصورته، بالبدلة الميري والطربوش، في منتصف الحائط تماماً في صالة البيت فوق ترابيزة السفرة التي لا تستخدم أبداً، المكسوة بمفرش مشغول تحلل تراب السنين نسيجه، يتوسطه كرسي عباس كريستال أصلي فيه برتقال وموز ويوسفندي من الشمع، وكراسي

قلت إن اليأس يقول لي: لا. ولا أصدقه، ولا أملك أن أصدقه ولكنه ملح، وله سطوة مقبنة.

طائر الصبا الذي يحلق بعيداً عني، في أفق غامض، وكأني أمسكه بين يدي، ويرقرق بين أصابعي.

استطعت أن أحملها، في النهاية، على أن تأتيني أمام حلقة السمك في المكس، يوم الخميس، الساعة خمسة، إذ أنها ستذهب بعد ذلك إلى خالتها في السّيالة.

قالت لي مئى إن خالتها كانت أصغر من أمها كثيراً، وإنها جاءت لجذتها على كبر، وتزوجت من سنين، ملاحظ أنفار في المينا، ولكنها لم تخلف حتى الآن. وقالت لي إنها جربت كل الوصفات، ولبست كل الأحجية، وراحت لسيدي أبي الدردار، وفكت الحبس والوصد والعمل وعملت الزار وذبحت للأسياذ بل ذهبت إلى مصر ومسحت قبور الأولياء والصالحين وكنت جامع السيدة ودقت المسامير في بوابة المتولي وفي شجرة العذرا مريم في المطوية على السواء، ولكنها لم تخلف حتى الآن، وقالت لي إنه موصوف لها دم الترس مذبوحة وهي حية وطالعة من البحر.

وكانت متوهجة الوجه، وأسنانها الصغيرة تلمع، وهي تحكي لي، وتقول.

كنت قد قلت لنفسي إنني لن أقبل أبداً الإرباط بها، ولن أخرج إليها أبداً، ولن أنتظر أن تأتيني على أية أرض، عن طريق الصدفة أو عن طريق التدبير سواء. ونكتت بعهدي لنفسي.

لم أكن قد نسيت لحظة واحدة نظرة العاشقة في عينيها الجاحظتين قليلاً، الممتلئتين بالول، وكان العالم ليس هناك، وهي ترفع وجهها إلى محروس ابن خالتها الطويل الغليظ الشفتين الذي يسكن في بيت ملك على البياصة، بعد شارع ١٢.

ولا نسيت تدهور قلبي وبرحاء العشق الذي ران عليه الجبوط، ولم ينجتنق ولا صحّ عوده في آن.

ولا كف وجيف القلب الغرير، على تمرسه بالوجعة التي لا تكاد تطاق.

وكنت، ولا زلت، أضحك قليلاً، في سرّي، على حكايات هذا القلب، مع أنها جدّ خالص وميرير.

بعد صلاة الجمعة ارتفع في الحارة فجأة صوت نفيسة وهي تنادي: «شوبش يا حبيب.. شوبش والحاضر يقول للغايب - يا موونا.. ياب أم محمود» وفي نبرتها تحيد لا يمكن أن يرد. وحموة الشمس تثقل النداء بجمل رازح.

- شوبش يا موونا يا ختي اطلعي لي أما أوريك اطلعي يا بت. تعال يا محمود يا سيد الرجالة شوف أختك اسم الله عليها عملت ايه.

طبّ جبّ وداري وأكرّة وداري.. ما طلع النهار خلاص وبيان

الطعم المذهب الناصل تدور بالصالة، حرس قديم لا عمل له الآن.

كنت أعرف هذه الصالة، في عمتتها، والشباك موصل، ومعني
مُنى، حق المعرفة. وكانت الست أم محمود عندئذ تأتي لي من المطبخ
بمرى البلح، كل ثمرة غارقة في عسلها، ونديّة غضة، امرأة نجيلة
مقدّدة وطّية جداً وتصلّي الفرض بفرضه، منكسرة دائماً وتخدم
أولادها الثلاثة بنور عينيها من سُكات.

كانت نفيسة قد استنفدت الآن مقدمتها التقليدية المحفوظة:
وأنت مين انت يا إبرة مصدّية، يا عصا عيص النقارية، على
الكوم. . إلى آخره إلى آخره، ومضت إلى الفصل الثاني من إبداعها
الخاص.

رأيتها تنزل إلى الحارة، جرياً، حافية القدمين، وقد تحلّق حولها
العيال صامتين الآن، مبهورين.

ألقت بنفسها على تراب الأرض دون تردد، وانحسر فستانها
الوثيق، قليلاً، عن فخذها الداكنتين بعضلاتها الرقراقة القوية،
وهي تتأوه وتنادي في شَبَقية غير منكورة ومن غير تحفظ «محروس. .
محروس» بصوت يذوب طلباً وغلّة.

كانت مُنى هي المرمية على تراب شهوتها، على الملأ.
وقف الأولاد الذين جاؤوا جرياً من الحارات المجاورة، ومعهم
رجال محترمون بالمعاطف الخفيفة فوق الجلابيب البلدي، وعيال
صبيح من شارع راغب باشا، والنسوة بالملايات اللف التي سقطت
من على أكتافهن. وبعد ضحك قليل وهمس سريع أو جهامة عابرة
صمتوا جميعاً، مفتونين. وسقط علينا الظّهر فتجمّدنا تحت وطأته.
تقلصات الشهوة وأنيبها الجارح في الصمت المطبق، ثم لحظة
الاختراق وتشنّجها المميت ولوعة صرختها في ذروة المتعة، والنداء
الذي يخفت في راحة وهمود.

كانت البذاءة الصّراح قد وصلت إلى منتهاها حتى هزمت
نفسها، فلم تعد، تقريباً تمسّ نفسوراً أو تستثير غضباً أو حتى
تستدعي ضحك الحرج والتأثم. بل أصبحت البذاءة سحراً ملتبساً
له قوة غير مفهومة وغير مبرّرة. وكان حس الذكورة يملأ الحارة كلها
ويطوّها. وكانت الظهيرة محتشدة بها، وقد عادت إلى براءة أولية
صّراح.

ثم وثبت البنت التي ذابت في جسد غريميتها وحببيتها، وصرخت
صرخة ثابتة ألجمت الحارة كلها دَهْشاً وفَزَعاً، وهي تتلوّى بجسمها
الدقيق البارح الخلدات، في تباريح المخاض، وتعوي بوجع الأم
التي تكابد خروج الوليد، وإذا هي تحمله بين ذراعها، فنسمعه في
صيحة استهلاله الأولى الخافتة، ونراه، جميعاً، رأي العين، رقيقاً
مغمّض العينين أحمر الجلد. وهي تُخرج له بالفعل ثديها الصغير، في
نور الظهر القاسي، وتلقمه الثدي المكور، تضغط بأصبعها على
اللحم الأسمر العذري: يَنّه هُوّه. . يَنّه هُوّه. . ننه نام. .

وتقلّب نفيسة، تخرج من جسد مُنى الذي تلبّسها، لتعود تصرخ

إليها: ودّيتي العيّل فين يا شرموطة. . تعال يا سي محروس شوف
المحروس ابنك فين. . شوف المحروسة تاوتّه فين يا حبيب. . بي. .
ما هو بعد الحبل والرضاعة بانّت البضاعة. . وعلى وشك بيان يا
مدّاغ اللبان يا ست موو. . نا. .

وقد تحرّكت الحارة الآن، ونفّست عنها الرّصد، ونزلت الست
سنية زوجة أبيها، وألقت عليها بجسمها الرجراج المتين، والتمّ
حولها نساء الحارة يجذبنها معاً إلى البيت ويصرخن ويهمن في أذنّها
ويحتضنّها ويربتن عليها ياختي دا باسم الله الرحمن الرحيم. . والنبي،
يجعل كلامنا خفيف. حواليك ولا عليك، خلاص ياختي خلاص،
دانتوا اخوات يا ضنايا وما تستغنوش عن بعض، هوه الضّوفر
يطلع من اللحم برضو، خلاص ياختي خلاص. . تعالي. .
وما زالت نافذة الست أم محمود صامتة، مغلقة على كرامتها
الجريجة، مصونة ما زالت، بعناد، وعلى فضيحتها غير المستحقة.

الانتهاك كنت أنا فريسته.
لا غفران أبداً لقسوة العالم. نهائية مطلقة، لا شيء يرجحها، أو
يفسرها.

ونبض دمي يضرب في الوحشة، والصمت. ما أشد الإجماع. .
الدموع لا تحفّ ولا تُرفأ، ولا تعني أحداً على أية حال.
عندما قامت نفيسة، بجسمها الصغير الذي ما زال يرتجف قليلاً
كأنما على الرغم منها، كان فستانها الأخضر مترباً في أماكن الامتلاء،
لايماً عند تجويف الخصر الرقيق. انتزعت نفسها من نسوة الحارة
اللاتي ما زلن يغمغن بصوت حنون، أو يهتفن بصوت معدني، أو
يلغطن في فرح مكتوم: يا ختي دي العشرة ما تهونش إلا على قليل
الأصل، وأنت يا حبيبي بنت الأصول برضو، دي مونا برضو أهى
أختك وحرّة وبنت أصل، يهدي. . .

انفلتت نفيسة من بين الأذرع والأحضان النسائية، وحدها،
ورأيت الدموع الصامتة تسال هدوء على وجهها المدور الذي
شحبّت سمرة المضرجة الداكنة فجأة، كأنه وجه بنت ماتت وهي
بعد بكر، غير ممسوسة. وكانت وحدها.

كنت جريحاً، ممزقاً لحم قلبي، اشتعلت بالغضب، أعرف أنني
أحبها وسأظل أحبها ولن أكف لحظة عن حبها، أسكن من هواجس
نفسى وأسلس شماس وساسها، وأنحي عليها باللائمة وأصمّها
بالخوّر وأعرف مع ذلك أنني صلب ومحبّ حتى النهاية. وأعرف
أيضاً أن الخيانة عندها بلا معنى، بلا وجود، وعجيج الألم الضاري
الوجي الضارب في لحم القلب.

وكان البحر فسيحاً، مراكب الصيد الصغيرة بأشرعتها الضيّقة
تهتزّ على الموج الذي يكاد يكون مسطحاً، وداكن الزرقة، رأيت
الصيادين بالصديري واللباس الاسكندراني الأسود الواسع الطيأت،
يسيطون شباكهم وينفضونها من السردين فيتابع ويصطدم ويرتطم
بخبطات طرية دسمة ويسقط على الكومة الفضية التي ترتعد ما

زالت بالحياة، في قاع المركب، وينحني الصيادون ويلقون
بالسمكات الصغار إلى البحر، والأولاد بأجسامهم المحروقة
يسبحون حول المراكب، منهم العراة تماماً ومنهم من اكتفى باللباس
العيك المتهذل الذي يكاد ينزلق من على وسطه، يغوصون،
برؤوسهم أولاً، ويخرجون على الفور وفي أيديهم السمكات التي
تضطرب وتملص وتتلوى وتنزلق، فيرمونها في أكياس مرتجلة من
الخيش الغامق المبلول يشر منها الماء كلما خرجوا يشقون سطح
البحر. والنوارس الرمادية الضخمة الأجنحة تنقض فجأة من عل
وتحطف صيدها من المراكب، ومن أيدي الأولاد، صدورهم
المخسوفة يلمع جلدها مشدوداً على العظام النائمة، ترتفع وتنخفض
باستمرار، وتحلق النوارس ظافرة، صاعدة في خط مستقيم، وهي
تنعق مهددة، غاضبة أو خائفة.

وكنْتُ أعرف أن أمي، وقد مات أبي بعد ذلك بقليل، سوف
تأتي إلى هنا لتشتري لنا هذا السمك الشير، بالشروة، بكم؟ بتعريفه
ونصر؟ أم بالقرش الصاخ الصحيح؟

كنت قد أخذت ترام المكس المفتوح من الجانبين، وكان ألم
الحب، والغيرة، والامتهان، يعتصرني وله رائحة المدابغ النفاذة
العطنة التي خنفتني. ولم أكن واثقاً أنها سوف تأتي، وتعمدت أن
أتاخر، وتعللت بكل الحجج، ومشيت من البيت حتى محطة مصر،
وكنْتُ أظن أنني أسير على مهلي وأعرف أنني أمد خطوي، بل
أهرول وأخطئ الناس القلائل في الشارع، وتركت الترام يفوتني،
بعد جريت وراءه، وكدت أجنّ قلقاً لما تأخر الترام التالي.

عند صهاريج البترول الكبيرة والشعلة المتقدة المتطايرة التي لا
تنطفئ، رأيت على سيف البحر صفّاً من العساكر الأمريكيان
الشدداد يقفون وظهورهم لنا، ينظرون في اتجاه البحر، شاكلي
السلاح، مشدودين، وكانت البارجة الانجليزية شاهقة بيضاء
راسخة في البحر ومشرفة مدافعها نحو مركب حربية صغيرة رأيت
عليها حروفاً باليونانية والعلم الأحمر يرفرف من بعيد، كأنما
باستماتة، على صارمها، ورأيت صفّاً من العساكر بخوذاتهم وأفتعتهم
الزجاجية التي لا ينفذ منها الرصاص، مدججين، يسدون الشوارع
الضيقة التي ذرعها الأنبياء والشعراء والخالون، في القدس ورام الله
والناصره وبيت لحم والخليل، يقذفون الأطفال بالرشاشات السريعة
الطلقات والقنابل المسيلة للدموع، يحيطون بالنصب الدائري
الجرائني الذي يلمع بالليل في قلب ميدان التحرير ويضربون
الأولاد والبنات بالهراوات، ويسوقون الأسرى إلى عربات السكك
الحديدية المغلقة الخائفة وإلى الخنادق الموحلة المثلجة في وارسو
وسيبيريا وغرف الغاز في داخاو، ويحرقون وراء عمال الغزل والنسيج
في المحلة وكفر الدوار وكرموز وطلبة الحقوق والطب وسائر العلوم
على ربوة العباسية في محرّم بك، دباباتهم الصفراء الصغيرة عارفة
بنواياها، ويضربون بالرصاص من البنادق الطويلة القديمة الطراز

فيسقط المئات في الساحة الفسيحة أمام قصر الشتاء، وتصفر
سياراتهم السوداء المسدودة أمام السوربون، ويحرقون بمقاودهم
الجلدية الكلاب المدربة الشرسة فتتهش سيقان السود في
جوهانسبرج، أو الميسيسيبي على السواء. وسوف أعرف بعدها
بسنوات، أن الانجليز قتلوا مئات من البحارة الثائرين الذين
انضموا إلى جيش التحرير في اليونان، وأسروا الباقين، حتى
انكسرت الثورة بعد الحرب.

عندما سألت سواق الترام وأنا نازل في آخر محطة اكتشفت أن
الساعة ما زالت خمسة إلا خمسة، وكنْتُ قد توقّنت الآن أنها لن
تأتي. أقف، غير مدرك ماذا يقع لي، تحت سور القلعة القديم
بأحجاره الكبيرة الرمادية، يرتفع إلى يساري شاهقاً يحجز انبياراً
دائم الحدوث، وكأنني لا أرى البيّاعين والصيادين جالسين القرفصاء
أمام مشنّات ومغالق وقُفّ فتيض بالسردين والبوري والمياس
والجميري والكابوريا، وأحاذر أن أدوس على أجسام السمكات
الصغار المنفية، مهروسة على الرصيف، مسطحة، انبعجت من
أبيضها بروزات مدممة باهتة عند البطن والرأس المدعوك المسوى
بالأرض.

كان كل شيء يبدو معادياً، وقریباً جداً مني، كازينو زفير بخشبه
الأخضر الداكن وزجاجة المغبش يلوح لي غير بعيد. كشك مزلقان
السكة الحديد وعليه بالخط الثلث الكبير، ثابت ثابت وشركاه نترات
الشيلي الطبيعي. كانت هذه الكلمات تجعلني أحلم باستمرار منذ أن
كنت أجيء مع خالي ناثان إلى الكازينو، ونأكل السمك بالليمون
والبصل والبهارات في ورقة دسمة طالعة سخنة من الفرن. كان
البيت ذو الشرفات العربية المنمنمة الذي تعرّفته، حائلاً وشكله
مهجور ولكنه هو، بعد ذلك بأربعين سنة. فندق سي جل - لم يكن
عندئذ مطعماً مزخرف الأناقة - مبني مُصمّم الجدران رملي اللون
مغلق على أسرار المشبوهة.

تأتيني حتى الآن رائحة الملح والسمك الطازج ويسود البحر
نفغمني.

نزلت جماعة ضاخبة من العساكر الاستراليين، بقبعاتهم العريضة
الواسعة، من عربة حنطور وقفت أمام الكازينو، وهم يصفّون
للبنات والنسوان بملاءاتهن المحبوكة على الأرداف، ويصفّون دون
جدية ودون اهتمام تقريباً: كام أون بنت. . . فانتازية. . . كم أون.
وقلت لنفسي لماذا قلت لها أن تأتي هنا؟

تزلزل قلبي وأنا أراها، مرة واحدة، تقف أمام صياد فارغ
وشاب، محروق الوجه ووسيم وأزرق العينين، وهو ينحني على
طشت كبير وعميق مليء بماء البحر، تحبط في جدرانها النحاسية
المستديرة ترسة ضخمة، محبوسة وحيّة وبطيئة الحركة، ولما وقفت إلى
جوارها، لم تلتفت إليّ، لم تحيّي. قلت لنفسي: خائفة على نفسها
أن يراها معي أحد. قلت لنفسي: أنكرتني للمرة الثالثة. وكانت

تساوم الصياد الشاب بصوتها الأغن قليلاً، تنظر إليه بعينها المرفوعتين المغويتين. قلت لنفسي: كل الأسلحة مباحة. والأنوثة - وحدها - سلاحٌ هي تعرفه. وكانت تلعب بعقدها الكبير الحَبَّات حول عنقها، أصابعها الطويلة تتحسَّس الجزء العلوي من جيدها البين.

- لا يا خويا عشرة صاغ كثير أوي والنبي. دي بشلن ونبقى كارمينك وعشان خاطرك أنت بس. طب وحياة النبي ومن نبي النبي نبي داحنا عايزين نكرموك، داني حنيجي على نفسي بس عشان ذوقك، ومجدعتك. يالله بقى، بيع، ربنا يعوض عليك.

فقال لها الولد الإسكندراني الحلوبة: ماشي كلام الحلوين، بس قولي لي العنوان يا ست الكل واحنا نوصل لك لحدّة الباب عندكو، والناس لبعضها برضك. . وكله قسمة ونصيب.

فلم تقل له إن الترسه ليست لها، هي، وظننت أنا أنها تركت له ساحة الغواية مفتوحة، كعادتها.

رمقتني بسرعة، بجانب عينها، نظرة أحسستها تُغرقي بانهمار سخن وغير صاف، نظرة تغريب تفيني وتلغيني. وعرفت عندئذ أنها سوف تحيلني إلى شفرة في رقصة أرقام لا أدري ما حبستها، وإنما سوف تُفرغ دمي، وعرفت جس أن أكون شبحاً، مسطحاً ليس له إلا بُعد واحد، لا صوت له، عرفت عندئذ أنها سوف تقول لنفسية، وأن نفيسة بدورها سوف تقول عن سرها لأختي عايدة التي ترددت كثيراً وكانت خائفة أن تقول لي حتى وادعتها وطمنت من روعها: ما أنا مش عارفة حنعمل إيه مع الواد التلميذ ابن الجماعة القبط اللي فوق. طب هوو بيجيني، جلو، يا فرحتي. وكلامه يا ختي ساعات كده يبقى حلو أوي، وساعات ما نفهمش منه حاجة. بيجيني. بيجيني. أهو كلام. ابن عم حديث. طب وبعدين؟ يوه. . ما هو محروس بيزعل برضو. . طب حنعمل معاه إيه كده بقى.

كانت الشمس تحترق قبل أن تغوص تماماً عند الأفق. وسارت مُنى، ناكراً لي، مبتعدة عني، تحت سور القلعة القديم، ومعها الصياد الشاب يدفع عربة كارو عليها الطشت الكبير والترسة الحبيس.

كانت مشتعلة الوجه من الحر، وهواء البحر اللاذع، وقُرب الفتى ورجولته التي انتصرت هي عليها، بأكثر من معنى. وكانت ما تزال تلعب بعقدها الكبير الحَبَّات على صدرها، لا تكاد أصابعها الطويلة بأظافرها القوية تمس خط الشريان الأزرق الرفيع الذي يبدأ من أعلى النهد المجسم في فستانها الصيفي الخفيف. وكانت حركة فخذيها لدنة وموسيقية في سيرها، بلا مبالاة، بحيوية. فرسُ شُموس، زهرة بحرية تنضج في موج حار.

الرياح الهوج تعصف، لا ضابط لها، لوافحها من وقدة اضطرام داخلي عقيم، لا تستنيم إلى راحة.

كانت عيناها الجاحظتان قليلاً تنظران إلي مباشرة، وهي تسبح في الماء الأزرق الرائق المحيط بنا، وسطح البحر سماء بعيدة يومض

عليها التماح أشعة الشمس، نقط نور مدببة حادة، تهتز شاهقة على فلك السماء المتموج. وكان عنقها المدور جلدُه محل بطيات ثلاث رقيقة يثقال الدم من جرح دائري حوله، يترك في عمق الماء خطأً أحر، يشع متعرجاً، خدداً جابن. وكثيلاً في داخل حذّه القاطعين.

بينما الموج شفاف ورقراق وصاف حوله، من كل الجوانب. جسدها السابح بانسياب حيواني هادئ كأنه بلا حدود. لكن الصدفه الصلبة تمسك به، لامعة الخضرة، وفخذاها تضيئان في الموج بسمرة موقنة. وكانت الفواق المدورة اللامعة الظهر ملتصقة بنهديها، مشرعة أشواكها.

كنا نسبح معاً، في عتمة الماء الرقراق، دون ضغط، دون لهفة، دون توتر. كنا نسقط معاً ولم نصل أبداً إلى قرار.

العتمة المائية الخفيفة، وحدها مثيرة. حس جسمها، قريباً مني، دافئ وسري يومض بسمرته الغضة، تحت فستان من الشبك، واسع الحلقات، أخضر الموج، يصل إلى ما فوق ركبتها، وخيوط شبكتها ناعمة ورفيقة النسيج، محبوكة وثيقة، ووجهها يلتصق بعنقي، لا أراه، بل أحس ضغط الشفتين الكبيرتين المليئتين.

خدشتها بأظافري، وتقطر منها الدم النزر ورحيق الحب النزر. كان بيت الحب طويلاً وحاراً وعميقاً، وناعم الزغب، وحض الرائحة، ومدفوناً في اللحم الطيع، وقد اخضل عشب.

كان عبقها الحميم حريفاً وحاداً. وكانت مكرسة للذة، سيده لئب العشق الذي لا تضارع نشوته، تعاطيني، بجنكة ومرانة، من غرائب شبقتها ولطائف عشقها ما لم يعرفه بشر. ما زلت ماثلة في دخيلي.

ما زالت أحلامي هائمة حول جمالك الخاص، وما زالت أوهامي تحوم حول تجسّدك، حول سرّك.

أحق أني لم أرك، بنت البحر والتراب، هذه الأيام الطوال، هذه لسير. هذه الدهور؟ وماذا إذن في أحلام ليالي المضطربة الشبح، وفي سباحات تجسّداتك في العتمة وفي النور؟ كأنما من هوائك، فقط طوارق الأبد، ومنك أيضاً أشباح النهار الملازمة. وهذا العشق الذي لا يرب ولا يبيد.

نار تحقّق الجسد هي نور الحق نفسه، ساطعاً، لا ينطفئ. خمرة النشوة بلورة غضة في حبة العنب لا تغيض.

وما زلت أضرب في متاليف موج الشوق، ظمآن إلى ملح المحبة، أكابد روعات الهوى والطلب، ومهالكه.

انكسرت سفيتي، أنا أيضاً، فإلى متى أستطيع أن أخوض غمرات اليم؟

وهل أخط عند مرسي قريب أو بعيد؟ أهنالك قارب، هناك، على شاطئ البحر، ينتظري، متروكاً لي، ماثلاً على جنبه؟

ومضات

عبد الكريم الناعم

عراء

غادرت ألوانها الجدران
فجأة تمدد الفراغ في السريز
جثة لعابر تجرّها النمل وهو نائم،
وأنة تضيء نفسها بالحزن،
«سوف يعبرون قريبا بجثتي فلا ترى
سوى الخبيء من بقايا صورتي،
وتنكر الذي ترى»،
أقول: يا أمي، فيغلق الصدى رتاجه،
لا أستطيع النوم وهي مثلما عهدتها،
تجمعت حتى الذواء قرب ذلك السريز
تنتضي عروقها.
تبكي،

تصبح لابنها المسافر الضريز
فأثكي على ألوان روحها لأنقض الفراغ
من برودة السريز

عمان ١٩٨٩/٧/١٢

عروض

تحت زرقة الدنان والبريق
مغرب بين الفقاعة التي ضوأت
وانطفاء أول الطريق
في الكوب: قصتي،
وفي فمي: بداية المضيق
وسيدي كما علّمت جالس في سدة الشراب
والذي أريده: نهاية الحريق

حمص ١٩٨٩/٧/٢٠

وفي مقلتيه ظلال خطوط من الكوفة الأزلية

تعدو إليه
تلقت آخر عود إلى شجر ما يزال يلثم خطاه
فأبرق قلب المغادر نصف كلام،
فنامت وعول على ضفتيه
وفي كل يوم يفك عراه
ويخرج مني
وأبقى وحيدا

عمان ١٩٨٩/٧/١١

تربيد

حزني حزنان
يا أبتي
حزن يتفتت عن ورد يغمره الصمت
يسقط في بشر الأفكار المرة بيني أعشاشاً
للموت
حزن أن الحزن الطالع من آبار الروح
يوزع
أكواباً من طين القلب بغير دنان
يتركها تشقق بين القش ويبداء الخوف
الكلي
من الإنسان
حزني يا أبتي حزنان...

عمان ١٩٨٩/٧/١١

تفون

شجرة،
في المساء تغنت بأوراقها الزاهيات
فصفق طير الغصون، وغنى
وكان على الأفق نجم تقدم ركب الهلال،
وحفنة حزن تروح وتعدو بأفاق روحي،
وجرح تربصت فيه الزيف الخفي
(أحب خفاء انكساري

وبوح ورودي)
تربصت فيه، فقار، وحنًا
وقبل دخول الزوارق شط تنفس ورد
الصباح، ...

(هو النوم موت شفيف)،
كما ليس تدري الحجارة...
شجرة ذاك المساء بلا ورق،
إنه العري حتى عواء الحروف
تلقت فيها انبهار الخلايا،
يفادرها الورق الأبجدي فتصدى طيور
المعاني،
وتعول فيها طيور الخريف

حمص ١٩٨٩/٦/١١

زافر

آخر الزائرين تلقت قبل عبور الطريق،
على كتفيه غيوم،

ابتهاال

يا إله النمل، والخُدج، والدِّر الذي لا
تقع العينُ عليه
عبدُك القابعُ في الكهف...
وقد طال انتظاري
يَسْقُطُ الدودُ حزيناُ من بقايا مقلتيه
فامسح الظلمةَ عنه
وأعدني لبشاشات المدار
فلقد طال انتظاري...

حصص ١٩٨٩/٧/٢٧

عن الوعل

● وعلٌ أعجفُ يمشي نحو السبخةِ
في عينيه: الزمنُ القاتمُ
أزباد، حمى، ومناجمُ

بين الخطوة والتذكُّار الزئبقُ يطفو في رثتيه
بين الأفق وأول قرن الشمس...

العشبةُ: قَشٌّ في عينيه
● غادرت الأعشاب، القمحُ، سهوبُ
الحب...

الذاكرةُ العجفاء وخَبَّتْ في السَّيخِ،
الصلصالُ الأجرد: أظلافُ

حتى كتلة هذا القلبُ تعرَّتْ خفاشاً يتدلَّى /
قلبٌ ليس عليه شغافُ

● يمشي نحو السبخةِ، يحملي، وأبارك فيه
الصبرُ
النازفُ،

يخطو نحو نحاس الشمسِ
تُعولُ فيه الريحُ... يرُنُّ الصمتُ /
الزمنُ الراكدُ: أَمْسٌ يَدْخُلُ فيه الأمنُ
يمشي... يجذبني تيارُ الزئبقِ،
يَدْخُلُ صمتي القاتمُ

ودمي: كوكبةٌ وسلامٌ.

حصص ١٩٨٩/٧/٢٧

بهاره

إلى ابتني ليلة خروجها...

آن شدُّ البحرُ بالعشبِ إزارَةً وتلظى،...

آن ضَلَّ السَّمَكُ الحالمُ بالحلمِ وندى

شَجَرُ المرجانِ بالومضِ المخبأ...

آن ألقى خشبَ الروحِ إلى آخر مرفأ...

آن ضاعَ البحرُ بين الألفِ الأولى وباءِ

الشجرة الأخرى

وضاقتُ بالأحاسيسِ العبارةَ

خَرَجْتُ لؤلؤةَ القلبِ

وخلتُهُ عَمَّارَه.

حصص ١٩٨٩/٨/٢٨

دار الآداب

بيروت

روايات يابانية

* الجميلات النائمات

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: ماري طوق

* حزن وجمال

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: الدكتور سهيل إدريس

* علّمنا أن نتجاوز جنوننا

تأليف: كينزا بورو أوي

ترجمة: كامل يوسف حسن

* امرأة في الرمال

تأليف: كوبو آبي

ترجمة: كامل يوسف حسين

* التاريخ السري لأمير موساشي

تأليف: جونيتشيرو تانيزاكي

ترجمة: كامل يوسف حسين

مؤلفات يوكيو ميشيما

* البحار الذي لفظه البحر

ترجمة: عابدة مطرجي إدريس

* عطش للحب

ترجمة: محمد عيتاني

* ثلج الربيع

ترجمة: كامل يوسف حسين

وددت لو كنت كاتبه!

بقلم:

غابرييل غارسيا ماركيز

وأخيراً، وضعت الوسادة في فجوة عند نافذة الطائرة وتدفرت بالغطاء حتى خصرها، دون أن تخلع حذاءها. استوت جانبياً في المقعد في وضع شبه جنيني، ونامت دفعة واحدة دون تهيدة، دون أدنى تغيير في وضعها خلال الساعات السبع المربعة في الطائرة والدقائق الاثنتي عشرة اللامتناهية نتيجة التأخر الذي استغرقه الاقلاع نحو نيويورك.

كنت قد اعتقدت على الدوام أن لا شيء في الوجود يفوق جمال امرأة جميلة، بات مستحيلاً أن أفلت ولو لدقيقة من سحر هذا المخلوق الخرافي النائم إلى جانبي. كان نومها ثابتاً للغاية حتى اني خشيت أن تكون قد تناولت أقراصاً للموت بدل النوم. تفحصتها عدة مرّات، ستمتراً ستمتراً، كانت علامة الحياة الوحيدة التي لاحظتها هي ظلال الأحلام العابرة فوق جبينها كغيوم فوق الماء. كانت تضع حول عنقها عقداً رقيقاً جداً يكاد لا يرى فوق بشرتها الذهبية. كانت أذناها رائعتين وغير مثقوبتين. وكانت تضع خاتماً في يدها اليسرى. ربما أنها لم تكن تبدو قد تجاوزت الثانية والعشرين، عزيت نفسي بفكرة أن هذا الخاتم ليس خاتم زواج بل حلقة خطوبة عابرة وسعيدة. لم تكن متعطّرة: بل كان يفوح منها لهات لا يمكن أن يكون شيئاً آخر سوى الرائحة الطبيعية لشبابها. «أنت عبر نومك والمراكب عبر البحار»، فكّرت على علو عشرين ألف قدم فوق المحيط الأطلسي محاولاً أن أتذكّر بالترتيب السنوية التي لا تنسى لجيراردو ديفغو. «معرفة أنك تنامين، وثقة، أكيدة، أنت، انحناء نسيان وفيه، خطأ صافياً قريباً جداً من ذراعي المضمومتين». كان وضعي شبيهاً جداً بالسونية حتى أني خلال نصف ساعة استرجعتها

كانت جميلة، ممسوقة، ذات بشرة غضة بلون القمح وعينين لوزيتين خضراوين، وشعر أسود منسدل حتى الكتفين، تلف وجهها هالة من الجمال الشرقي القديم الذي يبدو متحدرًا من بوليفيا أو من الفيلبيين. كانت متأنقة بذوق مرهف: سترة من الأوس، قميص حريري بأزهار صغيرة، بنطلون من الكتان الخالص، وحذاء واطيء بلون نبتة الجهنمية. «ها هي أجمل امرأة رأيتها في حياتي»، فكّرت وأنا أرى الفتاة تنتظر ركوب الطائرة المتجهة إلى نيويورك من مطار شارل ديغول في باريس. . . أفسحت لها بالمرور قبلي، وعندما وصلت إلى المقعد الذي عُيّن لي على بطاقة الركاب، وجدتني جالسة على المقعد المجاور. توصلت إلى التساؤل وأنا مقطوع الأنفاس: هذا التجاور اللامتوقع إلى أيّ منّا سيحمل التعاسة؟

جلست، كمن تعود الأمر من سنين عديدة، واضعة كل شيء في مكانه بعناية فائقة، حتى باتت مساحتها الشخصية مرتبة كبيت مثالي حيث يوجد كل شيء، في تناول اليد. قدّم المضيف الشامبانيا متأهلاً بالركاب حين كانت منصرفة إلى تنظيم أمورها. رفضت الشامبانيا وحاولت شرح شيء ما، بفرنسية ركيكة. عندها تحدّث المضيف إليها بالإنكليزية فشكرته بابتسامة مشعة، ثم طلبت منه كأس ماء وأضافت أنها تود ألا يوقظها أحد مهما كان الأمر أثناء الطيران. بعد ذلك فتحت حقيبة كبيرة مربعة بزوايا نحاسية كتلك التي على صناديق جذاتنا وابتلعت قرصين ذهبيين من علبة فيها أقراص كثيرة أخرى من مختلف الألوان. كانت تقوم بكل شيء بطريقة منتظمة ودقيقة كأن لا شيء غير متوقع حدث معها مذ ولدت.

في ذاكرتي حتى النهاية: أي انسحاق راعب لساكن الجزيرة، أنا المتأرق المجنون، على الشواطئ الصخرية، المراكب عبر البحار، أنت عبر نومك». لكنني خلال خمس ساعات من الطيران تأملت فيها الجميلة النائمة، أدركت بسرعة وبقلق منزوع من المستقبل أن وضعي النعيمي لم يكن شبيهاً بسونيتة جيراردو ديغغو، بل بعمل أدبي رئيس في الأدب المعاصر وهو «منزل الجميلات النائمات» للياباني ياسوناري كاواباتا.

اكتشفت هذه الرواية عبر طريق طويل ومختلف ولكن يتفق على كل حال مع جميلة الطائفة النائمة. منذ عدة سنوات، اتصل بي آلان جوفروا بالهاتف ليقول لي إنه راغب في تقديمي إلى كتاب يابانيين، أتوا لزيارته. كل ما كنت أعرفه آنذاك عن الأدب الياباني، باستثناء القصائد التعيسة أيام البكالوريا، لا يتعدى بضع أقاصيص لجونيشيرو تانيزاكي مترجمة إلى القشتالية. في الحقيقة، كل ما كنت أعرفه بطريقة أكيدة عن الكتاب اليابانيين أنهم انتهوا كلهم إلى الانتحار. وقد سمعت عن كاواباتا للمرة الأولى عندما نال جائزة نوبل في سنة ١٩٦٨، وحاولت عندها أن أقرأه قليلاً ولكن سرعان ما أصابني النعاس. بعد ذلك بقليل بقر أمعاءه بسيف طقموسي، تماماً كما فعل روائي آخر مميّز وهو أوزاما دازاي سنة ١٩٤٦، بعد عدة محاولات فاشلة. قبل كاواباتا بستين وكذلك بعد عدة محاولات فاشلة قتل الروائي الأكثر شهرة في الغرب يوكيو ميشيما نفسه على طريقة الهاراكيري الكاملة، بعدما وجّه خطبة وطنية إلى جنود الحرس الإمبراطوري. إذاً عندما اتصل بي آلان جوفروا عبر الهاتف، كان أول شيء رجعت إلى ذاكرتي هو عبادة الموت عند الكتاب اليابانيين. قلت له: «أنا آتٍ بكل سرور، شرط ألاّ ينتحروا». والحقيقة أنهم لم ينتحروا، بل أمضينا ليلة ساحرة فهمت خلالها أنهم جميعاً مجانين. كانوا مقتنعين هم أنفسهم بذلك. قالوا لي: «لذلك كنا نود التعرف إليك». وأقنعوني في النهاية أن القراء اليابانيين يعتبروني كاتباً يابانياً.

ورغبة مني في فهم ما أرادوا قوله لي، ذهبت في صباح اليوم التالي إلى مكتبة مختصة في باريس واشترت جميع الكتب

المتوفرة هناك لـ: شوزاكو اندو، كنزبوروأو، يازوشي اينو، رنوزوكي أكوئا غاوا، مازوجي ايوري، أوزامو دازاي، هذا ما عدا الكاتين البديهيين كاواباتا وميشيما. لم أقرأ شيئاً آخر خلال سنتين، ولا أزال مقتنعاً حتى الآن بأن شيئاً ما يجمع الروايات اليابانية برواياتي، شيئاً ما لا أستطيع أن أفسّره ولم أحسّ به في حياة البلاد حين قمت برحلي الوحيدة إلى اليابان، ولكن هذا الشيء يبدو لي أكثر من جلي.

على كل حال، الكتاب الوحيد الذي وددت لو أكون كاتبه هو «منزل الجميلات النائمات» لكاواباتا، الذي يحكي قصة منزل غريب في ضواحي طوكيو، يتردّد إليه بورجوازيون يدفعون أموالاً طائلة للتمتع بالشكل الأكثر نقاء للحب الأخير: قضاء الليل وهم يتأملون الفتيات الشابات الأكثر جمالاً في المدينة واللواتي يرقدن عاريات تحت تأثير مخدّر إلى جانبهم في السرير. لا يملكون حق إيقافهن ولا لمسهن. ولا يحاولون على أية حال لأن الاكتفاء الأكثر صفاء لهذه المتعة الناجمة عن الشيخوخة هو إمكانية الحلم إلى جانبهن.

لقد عشت هذه التجربة مع الجميلة النائمة في الطائفة المتجهة إلى نيويورك، غير أن ذلك لم يمتعني. على العكس، الشيء الوحيد الذي تمنّيته خلال الساعة الأخيرة من الطيران هو أن يوقظها المضيف لأتمكّن من استرجاع حريتي أو ربما شبابي. لكن ذلك لم يحدث. ذلك أنها استيقظت من تلقاء نفسها عندما لامست الطائفة الأرض. تأهّبت ونهضت تراقبني. كانت الأولى التي خرجت من الطائفة لتضع بين الجموع. تابعت على الطائفة نفسها طريقي إلى مكسيكو، مجترأ دفعات الحنين الأولى لجمالها إلى جانبي على المقعد الذي لا يزال فاتراً إثر نومها، دون أن أتمكّن من أن أنزع من رأسي ما قاله الكتاب المجانين عن كتبي في باريس، قبل أن تحط الطائفة، وعندما قدموا لي بطاقة النزول، عبّأتها بنوع من المראה. المهنة: كاتب ياباني. العمر: اثنان وتسعون عاماً^(*).

(*) مقدمة الترجمة العربية لرواية «النائمات الجميلات» التي تصدر قريباً عن دار الآداب من ترجمة ماري طوق.

أغنية الناس

هادي الربيعي

فليهدأ رأسك،
وليتبعثر هذا الشلال الضوئي الأسود،
فوق ذراعي
ولتنثر آلهة السحر على أطراف سريرك،
أزهار النرجس والأس
وليتردّد في الليل المسترخي تحت النجم اللامع،
ترتيل ملائكة الليل المنتشرين على عرشك،
بشاهم البيضاء،
بمراوح ناعمة تنثر وهي تروح... تهيء...
رذاذ العطر الناعم
يحيى النوم رقيقاً كالهمس،
إلى عينيك الساحرتين
.....
عند سريرك أجلس منتشياً...
وأسافر...
لشواطئ تغفو خلف الأرض
تنهيج فوق سواحلها... أقمار... ونجوم...
تترقب زورقنا المتهادي فوق الأمواج الزرقاء،
جنين الفرحة ينمو في الأعماق،
يداي تحدث هامسة بالحب،
يديك الناحلتين...
يتردد في الليل الساحر
ترتيل ملائكة الليل
عند سريرك أجلس حيث الأشجار
تتعانق في الليل الهامس
تحت نجوم لامعة
أهمس... نورندا...
نورندا...
تبتسمين...
وتنطلق الأحلام العذبة

غزلاناً...
في مرعى الذاكرة الخضراء...
.....
نورندا...
ما أجل هذا الكوكب
حين يضيء الحب على هذا الكون
يندفع الناس إليه خفاً
هذا نبع يروي ظمأ الروح،
ومن يشرب
يحمل جناحان إلى الفرح الأبدى
.....
من نجم ما...
يعرفنا
تأتي أصوات الناي الهامس
يتردد ترتيل ملائكة الليل،
المنتشرين خفاً حول سريرك
بشاهم البيضاء
ومراوح تنثر وهي تروح... تهيء...
رذاذ العطر الناعم
يستلقي الشلال الضوئي الأسود
فوق ذراعي...
وعلى شفيتها...
سرب... من ضحكات... نائم...
.....
تغفو...
ها أنذا... أغفو
يمضي الزورق منساباً
عبر مياه هادئة زرقاء
يمضي بنعاس
تحت نجوم الليل.

الوجه والدمية الكبيرة

منير عبد الأمير

اخبرتهم باني لم انلها بنفسني بالطريق التزيه. اضطرتت أن اشرح لهم. . لكن ما أن بدأت حتى قاطعوني بقولهم: (معظمنا نال وظيفته كذلك) هكذا أجابوني دون أي خجل أو اشمئزاز، فتركهم وأنا أسبّ وألعن، ووجدت صعوبة بالغة في منع نفسي من البكاء. .

لا بد أن لي قيمة ما في هذه الحياة. . ميزة ما في هذا المجتمع فلماذا لا أحصل على عمل يلائمني أجده بنفسني وبدون وساطة؟ هكذا كنت في وضع مرير منزعجاً من نفسي وحاسداً كل من هو أعلى مني رتبة ومنزلة، وحاقداً على كل من هو أكثر مني راتباً وأنا أفكر: (انهم أيضاً جاؤوا بالوساطة مثلي)، وتجنباً من الموت جوعاً قررت ان احتقرهم دون علمهم، ولهذا السبب اني ما زلت ناجحاً. . معهم. ثم لما عرفوا بان نقوداً لا بأس بها تجمعت عندي بدأوا أول مساومة معي، فقال لي احدهم: (سأزوجك) قلت: (حسناً)، وحينئذ ذكر لي مقدار المبلغ اللازم عليّ دفعه فشعرت بأنه تاجر لعين، وأراني الفتاة الجميلة الشهية. . لكنني رفضت وشعرت بالخجل منهم والاشمئزاز من رضاها ومن رضوخها لأن تباع بسهولة. . أنا اختلف عنهم تماماً. .

أنا انفعل باستمرار انفعالات حادة. . بسببهم وبسببي. . أما هم فلا. انهم في حياتهم العادية الخالية من الانفعالات المتكررة والمطارادات السلية وأحياناً الطريفة التي أعرف أنا كيف استعملها في صالحني واستغلها للتغلب على الكآبة، ولكي لا أسأم منهم. .

أنا بدون اصدقاء، وقد لا استذوق مجالسة الآخرين، وأنا لا اثق بهم. . واصارحهم بذلك. أما هم فلا يثقون ولا

على الجسر يسيلون نحوي كأنهم سيبتلعونني. اعمدة المصابيح تتراجع نحوي. موسيقى عنيقه تعوي في كياني وكأنني مقبل على خطر شديد.

انحدرت مع الجسر بسرعة جعلتني أشعر باني اركض في الشارع العام كيوليس سري في مطاردة محمومة لمجرم تعس هائل كالخرافة. الأفلام البوليسية الجنونية الرخيصة تنجح في أن تجعل شعري رأسي يتصبب. الحالة نفسها تحدث لي عندما أرى أفلاماً خليعة. الرجال المغامرون والنساء المثيرات والقبل المحمومة والاحتضانات الخائفة للانفاس. اني سريع التهيج ولا سيما حين أجلس في ظلام غرفة لوحدي أو في عتمة سينما وسط الانفاس وعطور النساء.

أظن أنه كان من الأفضل لي أن أصبح متزوجاً. فكرت بمجرد أن اكملت الثانوية بزواج شريف جاد لكي لم انفذ تلك الفكرة، واذكر اني بحثت عن وظيفة لكنني لم استطع أن احصل عليها بجهودي الخاصة كما كنت أرجو، لذا اضطرتت إلى أن ألجأ إلى الوساطة وساعدني أبي في ذلك. كان ابي قد أدى خدمة لأحدهم الذي لم يعد صعلوكاً، فكافأه هذا بأن استطاع تعييني في أحد المكاتب. صرت في عالم الورق والملفات والتقارير والأوامر المطاعة واحترام الآلية أكثر من احترام الانسانية. نلت وظيفة ولكنها لم تعجيني مطلقاً. شعرت دائماً باني اكرهها. تلك الوظيفة السخيفة البليدة. الجلوس بخمول وراء منضدة. كتابة نصوص جامدة ليس لي الحق في تغييرها ولا في ايجاد معنى افضل مما تعنيه. لم استطع الاحتمال فأنا شاب كله حيوية ودم. اعشق الحركة والتجديد إلى حد الطيش احياناً. كم وددت لو ابطش بأولئك الذين هناوني على نيلها. قط لم ينزعجوا عندما

يصارحون. الانسان أولاً وأخيراً هو وحيد في هذه الدنيا فلماذا لا يؤنس نفسه حتى ولو فيها يبدو عقيماً بالنسبة للآخرين؟.

إن السرفيف حيث موقف سيارات مصلحة النقل مزدحم جداً، ولا يعني هذا في شيء إذ ليس بيتنا في مكان يقتضي ركوب السيارة. أما هم فإنهم سركبون في أول سيارة ويتدافعون عليها كالخراف المستعجلة، وسيبتلع كل منهم انفاس الآخر وسعاله وعطاسه وثرثرته. سيتكدسون في المقاعد ويملأون المرفيعيقون المحصل عن التنقل واداء واجبه. عشرة شهور قد مرت وأنا لم اركب خلالها في أية سيارة فالمكتب الذي اعمل فيه قريب من بيتنا، وحيناً أرغب في الذهاب إلى السينما فإني اخرج قبل بدء عرض الفيلم بساعة أو ساعتين إذ ليس هناك ما اعمله بعد انتهاء الدوام وعودتي تعباً ضجراً بحيث لا أرغب في قراءة الكتب ولا مطالعة المجلات ولا سماع أي شيء، والسبب الوحيد الذي منعي من تحطيم جهاز الراديو هو أنني قد اشتريته بمبلغ غير قليل من المال، ويحتمل اني احطمه في يوم من الأيام، وحينئذ اشترى حاكياً واسطوانات فاستمع إلى موسيقى «الجاز» باردة وساخنة ولا سيما إذا كانت المغنية زنجية. لشد ما اكره الأغاني المتباكية، وكراهيتي تصل إلى أقصى حد عند سماعي كلمة «أوف». وعندما أمر بالمقاهي واشاهد الشبان يلعبون لعباً يدوية سخيفة لقتل الوقت وللذهول اشعر بضرورة حصدهم بالمدفع الرشاش..

وفجأة وجدت نفسي ازامهم واسابقهم في ركوب السيارة. ما السبب؟.. لا أدري..

قد يكون ذلك لرغبتي على العموم في ازعاجهم فانهم يزعجونني دون أن يشعروا بالكلفة أو بالجهد، وأحياناً دون وعيهم وانتباههم. نفس هذه الحالة تحدث لي عندما ارى قصوراً كبيرة مريحة جديدة لا تشبه بيت عائلتي الخرب وغير المريح إذ اني ارغب في مزاحمة ساكنيها وأن أقض مضاجعهم واجعلهم يفعلون بشدة عقيمة كما أفعل أنا..

قبل أن يصل إلي المحصل مددت اصابعي في جيب سروالي، كانت هناك قطعة نقود، فأخرجت احدهما واطبقت كفي عليهما. أنا استطيع أن اقسم اني لو لم اكن ادري بأني احمل قطعة نقد مثل تلك ملائمة لشن البطاقة لما ركبت أبداً. أنا أشعر بعطف على عصلي النقل لأن مهتهم مجهدة، ولكن يغيطني فيهم شيء واحد هو انهم جميعاً يرتدون الزي نفسه! فجأة تحرك كف شاحب السمرة بين الاجساد والاقمشة، ثم امتدت اليد متحركة نحو ساعدي الأيسر فأرعبتني، لكنني عندما رأيت الساعد المغطى بالملابس

والتوصل بكشف المحصل اختفى رعبي، وبدأت افكر في الجهد والعناء اللذين يبذلهما المحصلون في السباحة بين اجساد الآخرين. سمحت ليده بأن تمسك بعصدي الأيسر كما اني سمعته ينادي دون أن أراه كاملاً: «نقودك، يا سيد، نقودك رجاء»، فوضعت في كفه قطعة النقود، وحين بدا رأسه رأيته ينظر إلى قطعة النقود ويسأل لمن هي، فابتسمت في وجهه وقلت: (إنها لي). أعطاني بطاقة دفعتها في جيبى بأسرع ما استطعت، ولما تخطاني حدثت لي رؤية خاصة. في الفراغ المقابل الذي امكنتني أن أشاهده بين الأذرع المترامية ومن فوق أكتاف الاجسام المتلاصقة رأيت انفاً معقوفاً وردي اللون فأتارني ذلك: ان يوجد انف لوحده في هذا المكان. ثم جعلت رأسي يميل إلى جانب فحصلت على شيء آخر. حصلت على رؤية أذن كبيرة بعض الشيء تبرز من جوفها شعرات بيضاء. ثم فقدت الانطباع الغريب المسلي أو الرؤية الخاصة لأنني بدأت ألاحظ بدقة الاشياء كاملة معقباً كل شيء إلى مصدره أو أصله، فالأنف المعقوف الوردى اللون ملتحم بوجه لا شك أن صاحبه يعاني من نزلة صدرية أو أنه يعاني من التهاب في الجيوب الأنفية. كيف ادري تماماً وأنا لست طبيباً ولا أميل إلى العلوم، والأذن الكبيرة بشعراتها البيضاء مرتبطة برأس شخص عجوز عتيق الملابس. ثم انتبهت بلا دهشة إلى لقطات منها: كف غزيرة الشعر تستند بالسقف هي لشاب غليظ الملامح غزير الشعر في بدلة زرقاء اللون وقد أحنى جسمه بعض الشيء لأنه طويل القامة ويسبب الازدحام الذي اضطره أن لا يقف باستقامة. لم يكن هناك مجال لأرسل يدي وأتشبث بهما بالحاجز المعلق بسقف الباص لذا بقيتا حرتين. كنت في وسط الباص ولكني تدريجياً أصبحت بتأثير الضغط المستمر عليّ من الخلف وبموافقتي أيضاً فصرت في مكان قريب من مقدمة السيارة. كان اعرابي عجوز يسعل ورائي وتخرج من فمه رائحة تبغ قوي يزعج انسجة الانف فلم ينبج من مكائدي هذا العجوز المدمن على التدخين. ضربته بمرفق يدي على بطنه ومع ذلك التفت إليه قائلاً له وكأنني لم اقصد ايداه: (العفويا عم، لقد نسيت نفسي) لكنه خيب أمني إذ لم يد عليه استياء كبير. كان رجلاً عجوزاً كريماً رغم أنه جعلني في لحظات سعاله أتمعر وكأنه مأكنة تسعل لا إنسان حقيقي.

أدخلت اصغر اصابع كفي اليمنى في اذني اليمنى واخذت أدوره بالحاح فكفت اذني عن الطنين، ولما كان اخراج المنديل دون ان يسقط معه شيء مما في جيبى يكاد يكون أمراً مستحيلاً فإني لذلك تركت فكرة مسح اصبعي الذي أصبح لزجاً مزعجاً. ليس ذنبي أن هب غبار مزعج قبل يومين. بقي اصبعي حائراً يثير ازعاجي وحيرتي ثم جذبت انتباهي

ياقة بيضاء منشاة لشاب مهنم قد دهن شعره بالكريم ينبعث منه عطر قوي الرائحة. كان يجلس قدامي قريباً من مكاني وكان يلتفت إلى الشخص الذي وراءه وكأنه يخشى ان يلتف كي ملابسه أو ينثر التراب على شعره أو يصدم رأسه بشيء، وحتى أنا الذي لي راتب يكفي لأن يجعلني لا أكون مضطراً على ركوب الباص كان ينظر الي بعدم ثقة، وما اظنه كان يفعل لو انه رأي في تاكسي أو سيارة خاصة أنا نفسي دون أي تغيير لا في النفس ولا في الشكل. إذا كان يعتبر نفسه مسلياً أو محبوباً أو رفيع القدر أو أن عائلته تعتبره كذلك أو بعض اصدقائه فانا غير مضطر إلى ذلك ولا أستطيع أن اعتبره مثل ما يعتبره الآخرون. وجدته هدفاً لي، فما أن اندفع الباص إلى التحرك من أحد المواقف حيث كان قد توقف قبل ثوان حتى تظاهرت بان توازني قد اختل، ومسحت اصبعي بالياقة البيضاء المنشاة. ياقة الشاب. وحينئذ فقط اعتبرته محبوباً. لم استطع منع نفسي من الضحك. ثم انتهت إلى أن الشاب سيلتفت نحوي بدون ثقة كعادته وأكثر هذه المرة، وسرعان ما كتمت ضحكي لبرهة لا خوفاً منه ولكن تسلياً باللعبة. وقلت له: (أنا لم اعتد على الوقوف في السيارات اللعينة) لكنه أصر على ان يبدو وقوراً وعلى أنه لم يسمعي رغم اني عرفت أنه سمعني في الأقل أقول له شيئاً مباشراً، لذلك أبدى انزعاجه من رفعي للكلفة معه، ولم يكن يعلم اني لا احب الشباب المحتظين اجتماعياً وأنا افضل عليهم الشاب الوقح الطائش بعض الشيء والذي لا يتأنق ويتعطر كالنساء. ثم وجدت ضحية أخرى لمكائدي الممتعة. لا أنكر أني أصبح أنانياً مثلهم في بعض الاحيان وبما فيه الكفاية لإزعاجهم. كان أحد الركاب قد التفت فوقه نظره عليّ ببديهة موضعي منه، فرفعت يدي جهد الإمكان بالسلام عليه وابتسمت لمدة طويلة. اندهش الشاب أول الأمر ثم بدا عليه الارتباك. اللعين كأنه عالم مغلق كامل هنا وليس لأي شخص الحق في أن يحتك به أو يستخدمه. لم أكن اعرفه بالطبع، وهذه أول مرة أرى فيها وجهه الحليق الخجول. لا ادري لماذا أوحى لي عيناه بأنه من النوع الذي يخاف بسرعة ممن هو أقل منه قدراً وأكثر انانية، قررت أن أزيد من ارتباطه، ولذا لي أن اهبط خلفه في موقف الباص الذي نزل هو فيه. لو أنه كان قد دخل في إحدى دور السينما لتخلص مني إذ لم تكن عندي رغبة في دخول اية واحدة منها. كان قد وقف على الرصيف وكأنه يهيم بالعبور باتجاه السينما فاضطرني إلى التردد والاستناد بأحد الاعمدة والتسلي بمراقبته. حانت منه التفاتة عفوية فرآني. تعمدت ان ابتسم واحدق في وجهه بقسوة مرعبة، ولكنه ادار وجهه وسار متجهاً إلى الباب الشرقي، فتبعته. توقف قليلاً وتظاهر بانه يهيم بعبور الشارع

فرأيته يلتفت نحوي. وجدني ما أزال اراقبه فلم يتردد في عبور الشارع رغم ازدحامه بالسيارات، وقررت ان اتبعه واحرجه أو اربعه جهد إمكاني. لكني مع هذا كنت حذراً في العبور فقد تركت باص النقل الكبير يمر وفضلت ان اخترق الشارع من امام سيارة صغيرة الحجم تقودها فتاة عاقلة نحيلة الوجه ترتدي نظارة طبية مقعرة. أما هو الشاب فقد اسرع في مشيه على الرصيف ليتبعد عني أكثر ما يمكنه قبل عبوري الشارع وقيامي بمطارده.

اعتبرته ساذجاً لأنه يظني شريراً ولو كنت أنا في مكانه لما عبثت أبداً بأي شخص يكلف نفسه بمراقبتي والجري ورائي كالكلب، ولكنه دنيء في اعتزازه الشديد بنفسه دون مبرر أقبه. لكن هذا لم يغير من موقفي ازاءه إذ تبعته إلى سينما السندباد. لا انكر بأنني بذلت جهوداً في تعقبه فانه اوشك ان يفلت مني بسبب الازدحام نجحت في ارباكه، إذ كاد ان يصطدم بأحدى السيارات التي وقفت قرب الرصيف بشكل فجائي. بدا لي كطفل مرتبك. كان يمكن ان أشعر بالعطف عليه لو لم يكن كبير الجسم ضخماً بعض الشيء وذا حركات والتفاتات آلية.

مررت بتسليّة جديدة عندما بدأت اتصوره دمية كبيرة بالحجم الطبيعي للرجل. قررت أن أسيرها كما أريد وكان يدي تمسك بخيوط تنتهي بها. صرنا عند مدخل أحد الشوارع الجانبية المؤدية إلى شارع ابي نؤاس وكان هو قد ابتعد إلى منتصف ذلك الشارع، ثم اختفى وراء جدار. اضحكني كثيراً فهو قد قام باكبر عمل سخيف إلى جانب الاعمال السخيفة المتشابهة التي يقوم بها كل يوم لصالح نفسه، ولكنه هذه المرة قام به من اجلي أنا. لاحظت انه يراقبني، فقد بدا جزء من وجهه فاعطاني أهمية وتسليّة لم يكن هو يدري شيئاً عنهما، والا لعرف اني لم اكن استحقها. استطع ان اجزم بأنني لو كنت احمل مسدساً لأطلقته عليه، لا لرغبة في قتله بل كرد فعل لتصرفاته. يا له من مخلوق في قوقعة من الاعتزاز الجاهل بفردته التافه الفارغ المقل المذثر بالملابس الذي يسيء الظن بي ويتصورني شريراً. ضحكت كثيراً عندما تصورت نفسي اجيد التصويب نحوه. لقد مر بخيالي منظر احد رجال رعاة البقر كما يبدو على الشاشة البيضاء وهو يطلق مسدسه بأسرع ما يمكن.

سرت في اتجاه الشخص: دميتي الكبيرة المفضلة. لم يكن هناك احد غيرنا يشاركنا في ذلك الانفعال المتكرر الذي ابتكرته أنا بنفسني. صار شيء بدين ثقيل أصلع أمامي. إنه مخلوق يحسب نفسه رجلاً ولا شك طبعاً، ولا يدري اية مشاريع عابثة خاصة له تأتي في رأسي، ولكن كسرشه الثقيل يكفيه عقاباً وازعاجاً، لذا تركته دون ان اشاركه في مشكلته

تلك أو أجعله يساهم في بعض خططي .

بدا رأس الشاب صاحبي من خلف الجدار، وكنت أنا ما ازال اقترب منه باصرار ووقاحة محبة إلى نفسي . علي أن اطيّل هذه اللعبة . تقدمت مسرعاً نحوه ورسمت العبوس على وجهي وأنا ارسل نظرات قاسية مرعبة من عيني وأنا اجعله يتأكد من اني اعنيه هودون غيره من الآخرين . نجحت . انه امامي يرتعش في احتياج وهم بأن يحدثني في غضب، اللعبة اصبحت خطرة . تحفزت لمواجهة دميتي الكبيرة التي بدأت تريد التمرد على قائدها، وسمعتة يسألني بمتهمة الرقة رغم غضبه - ويظهر انه كان يريد ان يعطيني آخر فرصة لينقذني من شره المزعوم المنتظر أو ليقنعني بانه انسان وليس دمية بنفس حجمه - : (ماذا تريد مني؟) فاجبته ببساطة اسهل جواب كنت قد حفظته لكثرة تكرره في الأفلام السينمائية : (لا شيء) . كان عجب شديداً فسألني بدهشة استغريتها أنا : (ولماذا تتبعني؟) فاجبته بطريقي السينمائية : (لا أدري) فبدأ يفلت غضبه . قال : (إسمع يا هذا . لا تكن سخيفاً . ما الذي يدعوك إلى ..) لكنني قاطعته متصنعاً الغضب : (أمرك عجيب يا أخي . ما الذي يعينك مني . هل ان الشوارع ملك لك؟) . سكّت قليلاً كأنه يريد أن يعد لي قولاً مناسباً لامتهاني واحراجي ، ثم قال : (وماذا عن الباص . انك لا تعرفني ومع هذا تحييني وتبتسم لي وتنظر في اتجاهي) فاجبته في هدوء : (ليس هناك ما يمنعني . أفي ذلك اعتداء على حقوقك؟ ثم كيف تستطيع الجزم بأنني ألقيت عليك التحية أنت بالذات والباص مزدحم بأخرين غيرك!) واضفت : (كان هناك اثنان من زملائي في المكتب، فتمهل قبل أن تصنع نفسك قاضياً وتحكم عليّ) . نجحت في أن اجعله يصبح في حيرة تجعله يتعلم التفكير في اشياء جديدة لا يعبأ هو بها عادة لانها غير ضرورية . سمعته يقول : (فليذهب كل منا في سلام) فأجبته بلطف : (هذا ما أردته أنا من البداية . يؤسفني أن بدوت لك سخيفاً) فأجاب : (لا، العفو) ثم افترقا . فكّرت : إن هذا الشخص يمكن أن يكون رجلاً ذا مبدأ لذلك يشك في كل من لم يتأكد منه بأنه من نفس مبدئه وفي كل من يبدو له بلا مبدأ .

اعتقد ان لدي مبدأ ما، ولي رأيي بالآخرين، لكنني لم أستطع حتى اليوم ان اعرف رأيهم بي . . ولم يستطع حتى الآن اي شخص اقتاعي بشيء . قد اتضامن معهم في مجتمع سليم يعترف بان لكل فرد قيمة ما، معنى ما، وله ميزة ما تجعله يختلف عن غيره، وهو وإن كان قابلاً للتعويض كوحدة أو كخليفة في مجتمع لكنه غير قابل للتعويض عنه كشخص . . كفرد . إن تلك المطاردات العقيمة والانفعالات الجديدة بالنسبة لي ضرورية ومهمة ومجدية . إنها تجعلني انسى في

لحظات معينة بأنني وحيد في هذه الدنيا والوحيد الذي يريد التأكد من ان المثل العليا يمكن ان تصبح يوماً ما واقعاً ملموساً . لا أحد يدري باني قد بكيت البارحة . كنت في فراشي عندما تذكرت موت والدي . كان قد اصطدم بسيارة طويلة وانيقة ولامعة جداً، ربما كان من الممكن ان ينجو والدي من الموت لو لم يكن صاحب السيارة ثرياً ومغروراً جداً جداً . . إلى درجة اللامبالاة بقيمة الآخرين، والمرأة التي كانت معه مثيرة جداً جداً، فلم يثر والدي اهتماماً حقيقياً حين عبوره، ولماذا يثير اهتمام صاحب السيارة اكثر من المرأة التي معه؟ لقد اعتبروا صاحب السيارة ثنياً، لكنني واثق بانه لم يقصد ان يدهس والدي ولا أي مخلوق . مسألة مزعجة غير انسانية لم يتضامن فيها صاحب السيارة السريعة مع والدي العابر على ساقيه الضعيفتين . إني حزين وسئم، ولكنني لست يائساً ولا تعساً . قد اكون مريضاً فان الطبيب قد اقنع بحاجتي إلى راحة يومين أو يوم واحد في الأقل، ووافقت الادارة على ذلك - غداً باستطاعتي أن امتنع عن الذهاب وكذلك بعد غد . .

شعرت بالراحة وبأنني حر من هذه اللحظة في الذهاب إلى البيت أو أي مكان أريد . فضلت البيت، لا لأنه مريح أو جديد فهو مزعج خرب عتيق وفي منطقة مزدحمة جداً . الجيران أكثرهم محدودو الدخل لكنهم كثيرو الاطفال والضيوف . أحب ان اعود إلى البيت، لا لسبب سوى لأنه بيتي وفيه غرفتي الخاصة . يمكن أن اقرأ احد كتب القصص أو الروايات التي اشتريتها كل شهر دون أن أجد في نفسي رغبة كافية للتغلب على ضجري أو تعمي حين اعود من المكتب فاستطيع قراءتها . أحياناً لا استطيع القراءة بسبب لا يتعلق بالمكتب وإنما في السقوط في حاقات صغيرة كرد فعل للآثار العنيفة التي سببها اشياء مثيرة للجنس في الافلام . في المجلات . في دكاكين الحلاقين . في احاديث الناس العاديين وفي احاديث تجار الجسد وسماسته . كنت قد تجولت طويلاً ورأيت الكثير من الاطفال والنساء والرجال والعجائز، طوال، قصار، سنان، ضعاف . انيقون أو مهذبون . لم يكن باستطاعتي ان أدخلهم في مشاريعي وشباكي، لذلك ضجرت كما وأن بعضهم يثير في مشاريع متعبة، لذلك قررت الذهاب إلى البيت . .

وجدتني ارتعش بفرح غير اعتيادي حين ركبت في التاكسي لوحدي . انها سيارة طويلة انيقة سريعة تشبه تلك التي صدم بها صاحبها والدي، وانتابني شعور بأنني مليونير مع فارق اني كنت مرتاح الضمير، وكذلك كان سائق التاكسي إذ لم نبن ثراءنا على حساب الآخرين ولم نسحق أحداً أو نصدم أي شيء رغم أن بإمكاننا ذلك على أن نرضى بتحمل العقاب طبعاً . لم

اقبل استلام بقية المبلغ الزائد عن الاجرة وقلت للسائق ضاحكاً: (لا أريد شيئاً ووقتي ضيق) وكان بودي ان اقول له (اشتر بالمبلغ الاضافي حلوى لاطفالك) وابتعدت عنه وقد سره ان لا يرهق كفه بالبحث عن الخردوات الملائمة. بضع خطوات وأصل إلى زقاق بيتنا. لكنني رأيت شخصاً منهم لا أوده يقترب بانجاعي أو يسيل بانجاعي كأنه يريد أن يتلعي كعادته في كل مرة: يسألني عن راتبي وعن رأيي في الحياة وعن وعن... إلى غير ذلك من اسئلة سهلة جميلة إذا لم تجب عنها، ومملة متعبة إذا أجبتها بشكل جدي أو بأي شكل آخر. في الحال فكرت في خطة اعجبني. أدت وجهي بانجاء الحائط وتظاهرت بأني سأبتول هناك، وعندما التفت بحذر لأراه وجدته يقترب مني. اظهرت في وجهي الملتفت إليه خجلاً سريعاً مفتعلاً مفاجئاً فنجحت في أن أجعله يعدل عن رأيه في محادثتي وثقته الابدية بي فمضى في زقاق آخر تاركاً ايادي لوحدي.

وعندما مضيت إلى بيتي كنت اضحك، وكنت مثلاً أنه أيضاً مثل الآخرين لم يفهمني. إني حزين وسئم. من

الصعوبة ان يتم الاحتفاظ بالمثل العليا في مجتمع محظ وزائف. من الصعب علي حتى الآن التضامن مع الآخرين في كل شيء كما يريدون. تضامني الوحيد معهم هو في العمل في المكتب. لم استطع الحصول على السعادة في هذا المجتمع وأشعر بضرورة تسلية نفسي والابتكار، وأن لا أصاب بأذى أو أن يصيبني الدمار.

غداً، أذهب إلى المكتب بكل اختياري رغم اني في اجازة. سيراكم مدير القسم (أبو سميح) على منضدتي اشياء كثيرة لغرض انجازها إلا إذا انتبه إلى الحقيقة، حيثئذ أساعده. أما إذا لم ينتبه إلى أي مجاز فسوف أجلس وراء منضدتي وفجأة اتظاهر بأني اعاني من صداع فظيع، فاستطيع أن اذهب خارج المكتب لأضحك في الهواء الطلق..

فتحت باب البيت ودخلت. لن يستطيع أحد أن يؤثر في رأيي وقراراتي. قد لا أذهب غداً ما دمت مجازاً، أو قد أذهب بعد غد وأحاول إشراك الآخرين في بعض خططي التي لم ارسمها بعد..

بغداد

دار الآداب تقدّم

الشاعر العربي الكبير أدونيس

في الصيغة النهائية لدراسته

قصائد أولى . هذا هو اسم

وقته بين الرماد والرد

اوران في الريح

مفرد بصيغة الجمع

اغاني مرسل الدمشقي

الطابقات والأرائل

كتاب التمررات والهجرة

في اقاليم النهار والليل

المسرح والمرابا



يحيى الطاهر عبد الله

«نحو لغة قص جديدة»



محمد كشيك

القصة مجرد حكاية دون وعي حقيقي بإمكانيات الطاقة الملهمة للشكل والبناء، ومدى ما تتيحه هذه الطاقة من إثراء لمختلف جوانب العملية الإبداعية، وذلك الفهم الآخر الذي يؤكد على طبيعة العلاقة الصورية، فلا يكاد يعبر إلا عن وجود شكلي يخفي تحت - عقلانيته - وهج التحت وحيويته وغناه، لذلك فإن التعبير عن حركة الواقع المتغير لم يكن ليتم دون فهم عميق ونظر متعمق لطبيعة الأداة من أجل اكتشاف أقصى خصائصها الفاعلة بغية التعبير عن جوهر حركة التناقضات في لغة الواقع.

إن الأزمة الحقيقية التي عانت منها القصة لفترة ليست بالقصيرة، تكمن في تلك الازدواجية الناجمة عن فهم عناصر العمل الفني المختلفة ودور كل من هذه العناصر في التأكيد على صلب بناء العملية الإبداعية، فالأداة - اللغة - في نظر البعض تبدو ترفاً لا لزوم له، بحيث يفقد العمل الفني أهم خصائصه الإيقاعية، فيفقد تماسكه بحيث يبدو متهاكاً إلى أبعد الحدود - كما تصبح - الأداة - عند البعض الآخر بمثابة حجر الزاوية، والغاية التي ليس وراءها غاية.

وعلى الرغم من أن هذه الازدواجية قد أدت بالعديد من القصاصين إلى طريق شبه مسدود، إلا أنه على الطرف الآخر برزت العديد من المحاولات الجادة التي ساهمت

بالرغم من أن المشكلات القديمة لم تزل تطرح نفس التساؤلات بالحاح قد يدعو في النهاية إلى الارتباط بنفس الصيغة، إلا أنه يمكن دائماً الانفلات من ربة المواضيع التقليدية واجتياح آفاق جديدة، والبحث في مناطق غير مأهولة لتبقى لغة الفن دائماً قادرة على استيعاب مختلف أنواع الإيقاعات بما تحمله من بساطة وغنى وثراء وتعقيد.

إن تعدد العلاقات وتشابكها في العمل الفني يدعونا إلى نوع من المراجعة الدائمة في محاولة لتبيين طبيعة تلك النغمات الشاردة، فالعزف على نفس الأوتار غالباً ما يؤدي إلى رتابة فنية تهيمن على إيقاع وروح العمل الفني فتفقده عنصر الألفة، وكذلك الصلة الحميمة التي تؤكد حركة التواصل بين المبدع والمتلقي، حيث لا تزال مشاكل الواقع الفني - بما يطرح من طاقات وذلالات وإمكانات - وصلة ذلك كله بالواقع العياني «الخارجي» من أهم الاشكاليات التي تواجه الفنان والمبدع في علاقة من التحدي والاستجابة الدائمتين.

لقد وقعت القصة العربية - لفترة ليست بالقصيرة - في دائرة الأنماط والقوالب، تلك التي استهلكت كل ما هو متاح من أشكال القص المتداولة في إطار يتأرجح بين فهمين ومنطقتين مختلفتين: الفهم التقليدي المألوف والذي يعتبر

إلى حد كبير في إثراء واقع القصة القصيرة، وعلى الرغم من أن «يوسف إدريس» قد استطاع أن يحقق إنجازاً هاماً ومؤثراً في تحديث لغة الفن القصصي، إلا أن الإيقاع الفاعل في حركة التجديد قد بدأت تتضح ملامحه، وتحدد أبعاده بوضوح إبان حقبة الستينات، وعلى يد أسماء متنوعة لمبدعين ساهموا في خلق ملامح وقسمات مختلفة للقصة القصيرة، وكان من أبرزهم: محمد حافظ رجب، إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، محمد البساطي، جمال الغيطاني، محمد مستجاب، أحمد الشيخ، جميل عطية إبراهيم، وأسماء أخرى كثيرة. لعل أبرزهم احتفاءً بعناصر التجديد في لغة القصص هو الكاتب «يحيى الطاهر عبد الله»^(١) الذي استطاع عن طريق خبرات فنية عالية، وبأداة موحية، مركزة، موجزة، أن يخرج بالقصة المصرية القصيرة من دائرة الأنماط والقوالب إلى آفاق المغامرة الفنية، حيث تلتحم العناصر المختلفة مع أشكال الحلم والخيال والأسطورة، فصارت القصة القصيرة أكثر قدرة على احتواء مشاكل الواقع، وببساطة وعمق وفنية، دون الإغراق في إشكاليات «التجريب» مع الاغتناء بأشكال الإيقاعات الشعبية وما تحوزه من غنى وثراء.

لقد استطاع الكاتب «يحيى الطاهر عبد الله» أن يتكرر حلولاً متوازنة لإشكاليات التحديث في القصة القصيرة، وتلك الإشكاليات التي تمثلت في طبيعة الصيغة الإنشائية لبعض الإبداعات التي حاولت «تملق» الواقع عن طريق الرصد الفوتوغرافي المباشر، أو هؤلاء الذين استغرقهم محاولات التجريب فاستنفدوا معظم طاقاتهم في الاهتمام بشكل القلب الفني، واستحلاب ما يمكن أن تنجم عنه هذه العلاقات الصورية، والتي لم تكن تعطي في النهاية سوى إمكانيات مجهضة، وقعت في أغلب الحالات تحت أسر اتجاهات غريبة ليس لها أصل أو صلة بالواقع المطروح.

«عالم جديد»

ومن خلال ذلك كله بزغ اتجاه أصيل، شكّله مجمل إبداعات جيل كامل، ظهر هذا الاتجاه بشكل أقل وضوحاً منذ نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات ثم تفجر معلناً عن تجلياته المختلفة في فترة الستينات، وتبلور بشكل أكثر

نصوعاً في أعمال الكاتب «يحيى الطاهر عبد الله» وبخاصة في أعماله الأخيرة «الحقائق القديمة»^(٢) و «حكايات للأمير»^(٣) وروايته القصيرة «تساوير من التراب والماء والشمس»^(٤) هذه الأعمال التي يجمعها جميعاً وحدة متناغمة بحيث تؤلف في مجملها منظومة متكاملة - فمنذ القراءة الأولى لهذه الأعمال نفاجأ بذلك العالم الغريب، غير المعترب، والذي يبدو كأنه انفلت من مستودع الأساطير البعيد رغم صلته الحميمة بأرض الواقع، فيتبدى لنا الإنسان في محاولته الدائمة لكسر الطوق الذي يكبله - من فقر أو غيره - ككائن اسطوري غريب، ومع ذلك يمكن أن نقابله في كل مكان وزمان.

ومعظم الشخصيات، بل أغلبها، والتي تقابلنا في «الحقائق القديمة» و «الحكايات» و «تساوير» هم من الفقراء والبسطاء وطبقات المجتمع الدنيا التي تستوطن قاع المجتمع، وهم وإن اختلفت ردود أفعالهم إزاء الوقائع المختلفة إنما تجمع فيما بينهم ملامح وقسمات مشتركة، تحدد هويتهم، وتعيّن عالمهم، وتصنع مزاجهم الخاص، فهم يعيشون عيش الفقراء، ويسلكون مسلكهم، تجمعهم محنة الحياة في بوتقة واحدة، فيتحايلون على الأشياء كما يخلقون الحيل والأفانين من أجل الاستمرار، فنعيش واقعهم الفني كما نحيا واقعهم الحياتي في وشائج من خيوط تلتثم فيها رحلة الحياة.

وفي عالم «الحكايات»^(٥) القليلة الصفحات، والتي تفصح عن عالم لا حده من التنوع والثراء، تقابلنا تلك الجزئيات الصغيرة والتي تشكل ملامح ذلك الواقع الفقير، فتبدو لنا الأشياء البديهة غريبة لفرط بدايتها، ويصدمنا الواقع المكتوب، حيث يبدو ذلك الملتصق بحدقات العيون وكأننا نراه للوهلة الأولى.

إن الشكل المتناهي البساطة والبالغ التعقيد في آن يفرض علينا نوعاً من الانقياد لصور الواقع الذي يترأى كالخيال، حيث يختلط الوهم بالحقيقة فلا ندري - ولا يمكننا أن ندري - بالحدود الفاصلة بين ما هو واقع وما هو خيال.

وبعيداً عن الافتعال وركاكة التعبير، فإن الأداة عند

«يحيى الطاهر عبد الله» رغم فصاحتها وصحتها لغوياً، لم تكن تقصد لذاتها، بل تندمج مع الحدث وتنغرس فيه، حيث يشكّلان وجهين لعملة واحدة - وقياساً على ذلك فإن الكلمة الموجزة أو العبارة القصيرة في تركيب وبناء الجملة عند «يحيى الطاهر عبد الله» لهما دورهما المحدّد والمحمّ، فلا تشدّ كلمة عن الاستخدام المقرّر لها، ولا مجال في كتاباته للحروف أو الأصوات الزائدة، ويمكن أن ننظر للاستهلال في «حكايات للأمير» إذ يقول (الحمد لله الذي لم يسلبني كل نعمة فمحنني نعمة الخيال، والصلاة على النبي الذي أجاز غزاة البرّ لَمّا استجارت به من شر صاحبها اللثيم. الأعمال الكاملة ص ٢٥٧) فتعرف عمق الصيغة البنائية وتماسكها، كل ذلك يتم بصورة رغم القصد تبدو عفوية، وبشكل - يبدو تلقائياً - رغم صلابه البناء وتماسكه، وتنسجم اللغة مع باقي عناصر القصّ لتكوّن في النهاية عالماً متميزاً له سماته وقسماته الخاصة حيث تختلط الأسطورة مع شكل الحكاية الشعبية دون أدنى ابتعاد عن الواقع الآني بكل ما يحمله من تناقضات، كل ذلك يتم في مزيج «فانتازي» يؤلّف تركيبة ذات مذاق خاص ومتفرد تتزاحم فيه كل تلك الخصائص لتؤلّف عالماً في غاية الغرابة، نراه أمامنا دائماً ولا نكاد نشعر به، يستقر بداخل أعماقنا ولا نستطيع التعرف عليه.

وفي إحدى قصص «حكايات للأمير» بعنوان [حكاية برأس وذيل]^(٦) تتمثّل بعض خصائص لغة القصّ عند «يحيى الطاهر عبد الله» إذ يبدأ الحدث في تشكّله بسيطاً في لغة الواقع - كما في معظم الحكايات - ثم يتنامى إلى أن يصل لأقصى طاقة تعبيرية ممكنة، والحكاية دائماً ما تبدأ كأى حكاية عادية، فهناك المشكلة أو العقدة، حيث تظهر لنا «أم شعلان» التي لم يفلح الطبّ التقليدي في علاجها من داء «الروماتيزم» فلا تجد حلاً سوى أن تلجأ إلى الوصفات الشعبية، ويكون الشفاء مرتين بأن تأكل «لحم قطعة سوداء اللون»، لكن الزوج - صاحب الحيلة - يقع أسيراً للحيرة، إذ لا يوجد عنده بالبيت سوى قطعة بيضاء.

ومن تلك البداية التقليديّة يكتسب الحدث ملامحه

الأولى ويأخذ في الاكتمال، حيث ينمو مع نمو دائرة الصراع، التي تتسع وتكبر حتى تبتلع أو تكاد دائرة مشاعر الرجل، فيتصاعد الإيقاع في تناغم مطرد، وتكتشف اللغة عن طريق الاستخدام الخاص، طاقاتها الكامنة فتفصح بالصياغة المحكمة عن واقع اللحظة المليء بالتناقضات، وتمتدّ بالدلالة لتحاصر الفيض المنهمر من المشاعر والرغبات والأحاسيس، حيث يتجاوز الخيال حدود الواقع، ويخفت الحد الفاصل بين اليقظة والحلم حتى لا يكاد يبين «صنعت له القهوة كما أمر سادة، ومصّ فص الأفيون وأطبق على حمامة راقدة على بيضها، ونزع ريشها ريشة ريشة، وقام وعاشر أم شعلان، وتلك عادته لَمّا يتويّ التديبير. والتفكير ص ٢٨٣». ومع تحرّك خيط الإبداع ينبثق خيط الشعر مؤثلاً وباقي خيوط النسيج الأخرى ليصنع لغة فريدة للقصّ، مقتربة في منطقتها إلى حد بعيد مع ذلك المنطق الذي يحكم بناء الصورة في صياغات القصيدة الشعرية - كل ذلك يتم دون المساس بصلب الإيقاع الرئيسي للحدث، ودون اللجوء إلى أيّ من الحيل الأخرى سواء بالإغراق باستخدام الرمز أو الاتجاه إلى أساليب أداء غريبة ومغتربة. وفي سياق القصّ يحاول «جاء المولى شعلان» أن يتكرّر لنفسه مخرجاً من المأزق الذي راح يواجهه، فيتعاطى الأفيون الذي (يشعل النار في الرأس ويصنع الوهج الحق والوهج الخادع، لتلوح الطريق البعيدة قريبة) ويتوصّل «جاء المولى شعلان» إلى الحل، ويقرّ قراره على الفعل - فما الذي انتواه ودبره حتى يجعل من القطعة البيضاء سوداء.

ويكتسب الأسلوب بيناته المتميّز قدرة هائلة على احتواء قوام الحدث، سواء عن طريق الدلالة بمختلف أنواع المجاز، أو عن طريق السرد المباشر، كما يبقى هناك دائماً ذلك الخط الوهمي الذي يحوّل الحقيقة إلى شيء كالحلم، ويجعل من الحلم شيئاً كأنه الكابوس، فننخدع أو نكاد في تبيين الخط الفاصل بين الوهم والحقيقة حيث تختلط الحدود وتغيم الفواصل.

(قال جاد المولى: ها هو شجر الصمت المرّ في الماء، والماء على وصار أسود، أدلق الماء مغلياً على القطعة البيضاء

فتصير سوداء) وفي كل لحظة تنفتح الرؤية، وتزداد قدرتنا على الإبصار والملاحظة حيث نفاجأ دائماً بما هو غير متوقع، فتبدو الأفعال غير ممكنة - رغم معقوليتها - وتأخذ لغة الحدث البسيط بعداً مأساوياً، فبعدما يقرر «جاء المولى» أن ينفذ ما قد عقد العزم عليه، لا يصبح أمامه سوى أن يقدم على فعلته (فهتمت الأعجمية الحيوان ويا للعجب ما يريد، ربّما لأن الماء كان مغلياً، خمشته القطعة في ركبته وعَضَّتْه بعد أن ولولت كما تولول بنت حواء، فصَحَّتْ أم شعلان، وصحا شعلان من نومٍ طال على ولولة أنثى وصرخة ذكر، وخجل جاد المولى من خوفه وأربع عيون تراه يواجه قطعة تكوَّرت، فواجه القطعة، وضرب ضربة الخائف فخابت، وضرب ضربة الكاره فأصاب، فضرب وضرب كاتماً صراخه، بينما القطعة الدم اللحم - تخمش وتصرخ. . آه يا مولاي حتى ماتت. . ص ٢٨٤) وتنتهي حكاية «أم دليلة» طاهية الموت، ولا يبقى في النهاية سوى أن نقول: وكأنما استطاعت القصة القصيرة بمثل هذا الكاتب أن تكتسب أرضاً جديدة، تفتتح على لغة الواقع لكي تنفذ إلى أدق دقايقه وخباياه، بحيث تصبح قادرة على استيعاب جوهر

التناقضات فيه، مع الاكتشاف المستمر لخصائص فن القص، وإيقاعاته الفاعلة مما أدّى في النهاية إلى إخصاب جديد، أتاح دون شك للقصة العربية إمكانيات جديدة، دفعت بها إلى المقدّمة بين غيرها من أنواع التعبير الأخرى.

القاهرة

- (١) يحيى الطاهر عبد الله من أبرز قصاصي الستينات، ولد بإحدى قرى صعيد مصر (محافظة قنا) عام ١٩٤٠، وتوفي في ١٩٨١/٤/٩ إثر حادث أليم، وقد ترجمت معظم أعماله إلى عديد من اللغات منها: الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية والروسية، وقد قامت دار «هاينمان» الإنجليزية للنشر بطبع أعماله الكاملة تحت عنوان «جبل الشاي الأخضر».
- (٢) من مجموعة أنا وهي وزهور العالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧.
- (٣) يحيى الطاهر عبد الله، حكايات للأمير، كراسات الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٨.
- (٤) تصاوير من الماء والتراب والشمس، الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٨٠، كما صدرت ضمن الأعمال الكاملة دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٤.
- (٥) الأعمال الكاملة - يحيى الطاهر عبد الله - دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٤، ص ٢٥٧.
- (٦) حكايات للأمير، المصدر السابق، ص ٢٨٢.

دار الآداب تقدم

الرواية الفلسطينية: سر خفية

في طبعة جديدة من رواياتها

• لم نعد جوارى لكم

• الصبّار

• عبّاد الشمس

د. حسنة هاشمينا

مذكرات امرأة غير واقعية

حدث هذا لجدي سمعان الليمون في العام القادم

الياس الخامس محمد

مهداة إلى الأديب الذي صار شهيداً. الراحل
بصمت، إسماعيل الخطاب

المقدمة .

سمعان الليمون يأتيكم هذه الليلة، ظللاً ورقماً وسيفاً من خشب محشو بالقطن وشاة مسلوخة وخدعة أزلية وحقيقة بسيطة جريئة أرادت لها أن تستباح لحظة في أحضان امرأة من خلف التاريخ يجبر خلفها زمنكم الأسود . . سمعان الليمون، يأتيكم هذه الليلة مهرجناً للزمن الأحق والخبز الأسود.

ما قبل البداية . .

مات جدي، سمعان الليمون، تاركاً لنا مئة عام بالتهم والكيال من الذكريات والحكم والأمثال والقصص التي تبدأ ولا تنتهي .

مات جدي تاركاً لنا صندوقاً خشبياً عتيقاً لم يفتحهُ منذ عشرين عاماً، وفي ليلة ممطرة اجتمعنا (الأبناء والأحفاد والحفيدات)، اجتمعنا حول الصندوق الخشبي العتيق .

قررنا فتح الصندوق، قال أحدهم . سنجد أوراق

الطابو لأملأه المترامية الأطراف التي لا نعرف أي شيء عنها، سوى حكايات مبعثرة يطلقها جدي الراحل بين حين وآخر، بالتأكيد نجدها أوراقاً صفراء متأكلة لها رائحة التراب المرطب، قال الثاني مائلاً شفتيه الغليظتين، سنعر على حكايات «السفربر» وبقايا رحلاته الطويلة إلى الهند وشواطئ الخليج ومدنها الطينية الأسطورية، وقال الثالث بعد أن طقطقت حبات مسبحة الطويلة :

- بالتأكيد سنجد في الصندوق وصيته التي طالما وعدنا بها عن أملاكه .

اقترب أكبرنا، مسح التراب وشيئاً من الصدأ، فتح الصندوق، لم نجد سوى ملابس ممزقة ونائياً قديماً، ضحك الجميع، تركوا الصندوق الخشبي قرب موقد النار، للممت الحرق والتقطت الناي، صعدت إلى غرفتي، هناك حيث صورة جدي قبالة السرير، وضعت رؤوس أصابعي على فتحات صغيرة على جانبي الناي، نفخت في الناي، لم أسمع

إلا هواء ملفوظاً من الطرف الثاني من الناي، ابتسم جدي، نزل من الصورة، فالتقط الناي، ثمّة عزف رائع ينساب حزناً من بين أصابعه، فتح النافذة، خرج مودعاً إياي وثمرّة صوت هادئ جداً يخنفي من بين أغصان الأشجار التي بللتها قطرات مطر.

استدراك «اتفق عليه معظم الرواة» رقم ١ -

صور لحساء عارية، ستة مناضد، ثلاثون كرسيّاً خشبياً، ثلاثون جسداً، فقد نصفهم التوازن قبل ساعة، امرأة مترهلة خلف البار، النعاس، ألوان فاقعة، حمراء، خضراء، وثمرّة خيط أخضر فاتح أسفل عينيها، هذا ما تحمله على وجهها، بيغاء متوسطة الحجم أخضر اللون، هذا ما تحمله على كتفها المكتنز باللحم آخر جملة نقطتها البيغاء باتقان كانت «مرحباً بكم في البار الوطني».

رقم ١ - تف. . تف، مسح بقايا البصاق بكم قميصه.

رقم ٢ - أسمعت. . تناقلت مؤخراً وكالات الأنباء أن أحدهم خسر في ليلة واحدة ٦ ملايين في كازينو للقمار.

رقم ١ - تف تف

رقم ٢ - في جيبي الآن ٢٠٠ فلس وهذا يكفي لنصف قذح آخر.

رقم ١ - ألا قل لي. . أسمعت عن عيّاري بغداد؟

لم تعجبه المسألة ربما كعادته. . ارتشف بقايا القذح تلمظ وقال.

- أنهم مراهقون، ها ها - متطرفون وأنا حفيدهم المشوه.

رقم ١ - قد تقول هذا عن أبي ذر الغفار. . أليس كذلك؟

رقم ٢ - ربما.

ملاحظة: كان هذا الحوار في إحدى حانات العالم الثالث القديمة للشرب، اكتسبت جذرانها لوناً غريباً لكثرة الأوساخ والقاذورات والرائحة النتنة.

المؤلف: كتبت هذه السطور عام ١٩٧٤. . بالضبط منتصف عام ١٩٧٤.

امرأة عجوز تخطط ثوباً، تتطلع إلى صورة شاب، صورة معلقة على الحائط، سيأتي بعد قليل. يطل بوجهه المترب وبملاسه الكاكية. يطرّق الباب، يقبل رأسه، هيأت له كل شيء، تكلمت مع جاري واتفقت معها على مراسيم الزفاف، كيف لا والحرب وضعت أوزارها، كان هذا شرطه الوحيد لكي يتزوج، سنوات وهي تنتظره، وعدته بثوب جديد، خيوط منقعة بماء الذهب.

ها هو ينزل من الصورة، يقبل رأسها، يرفع من عينيها المرتعشتين نظارتها الطبية السميكة، يرتدي مزهواً ثوبه الجديد.

في اليوم التالي وبالقرب من الباب جلست العجوز تخطط ثوباً، تتطلع إلى صورة شاب، صورة معلقة على الحائط، سيأتي بعد قليل يطل بوجهه المترب وبملاسه الكاكية، سنوات وهي تنتظره.

هيأت له كل شيء، تخطط له ثوباً جديداً، خيوط منقعة بماء الذهب، سنوات وهي تنتظره.

رقم ١ - لدي رغبة لذيدة في إلقاء كلمة في هذا البار.

رقم ٢ - وماذا ستقول للسكراري؟

رقم ١ - نطالب بتخفيض أسعار الكحول ومنع الغش ولا ننس أن من غشنا ليس منا، ونطالب بإباحتها تداول المجلات الجنسية وما قيل غير ذلك والله أعلم.

وجه رقم ١ (تعريف).

رجل في منتصف العقد الرابع، محبط ذاتياً إثر تصرف معين سابق (ربما كان هذا التصرف السلبي. . .) قيل عنه إنه كان من أنشط. . . أيام ما كان متميّماً. . . أما اليوم فهو يستحسن اقتناء المجلات الجنسية واحتساء الكحول ومتابعة مباريات كرة القدم وقراءة الكتب التراثية والروايات البوليسية معاً، آخر ما قرأ (أصول الدافع الجنسي) تغيرت عندي قناعات ومواقف كثيرة حول الصراعات الدائرة الآن في العالم.

رقم ٢ - ها ها. . ومتى كنت تملك قناعات أو مواقف خاصة بك.

وجه رقم ٢ - (تعريف).

سابقاً - رجل دين، أما اليوم فينادي بحرب طبقية حادة ويقرأ لجون بول سارتر ومعجب بشخصية أبي ذر الغفاري ومارلون براندو وأم كلثوم.

البداية. .

ومات جدي سمعان الليمون، تاركاً لنا حيرة مغلقة بأسرار البحر والسفر، عن تلك المرأة السمراء ذات العينين الواسعتين التي ضاجعها في ليلة شتاء باردة، فتركت له ولداً لا يعرف جدي أي شيء عنه سوى أنه جلبه معه من تلك البلاد البعيدة.

فقدته عند ضفاف البحر، بحث عنه في كل الأزقة والممرات والموانئ والأسواق والأرصفت والمباغي والبارات والمساجد والكنائس، فلم يعثر على أي شيء، يحتفظ جدي بمعلومات بسيطة عنه، يتذكر أنه الآن في أواخر العقد الثالث، إذ التقى بتلك المرأة التي لها حرارة النار والثلج معاً قبل ثلاثين عاماً في سفرة له إلى تلك البلاد البعيدة، تلك المرأة التي نفخت في جسد جدي روح الشيطان وألهة الحجر، لم يجد مثلها امرأة رغم سفراته العديدة. لها طعم الملح وشكل الزجاج، في لياليه كان جدي ينهي حكاياته الغريبة بتلك المرأة، ها أنذا أراه يبتعد إلى غرفته مستأذناً بأن تلك المرأة تنتظره في غرفته، حينها

فيه السماء قطرة مطر ولم تثمر الأرض، فوعدنا الوالي بشاة مسلوخة، فأعدنا كل شيء لاستقبال الشاة المسلوخة التي سوف تطعم المدينة وتسدّ الرمح.

هنا الأغاني والهازيج وليس هذا فقط وإنما قتل بعضنا البعض من أجل قطعة عظم أو بقايا رائحة، وجاءت القافلة المنتظرة واكتشفنا أن الشاة المسلوخة لم تكن سوى جرد ميت محروق. وروى جدي رحمه الله وأسكنه فسيح جناته أن الناس صاروا عيوناً جاحظة تحيطها أسلاك شائكة لقتل وذبح أولادنا وأخذوا يمزقون أئداء النساء من أجل حظوة حقيرة وليس هذا فقط، فقد أكد جدي بأنهم باعوا ملابس نسائهم من أجل لقمة العيش وصاروا يستقبلون الموتى بالأغاني والرقص وشيدت في حينها جسور من حجاجم محروقة تدق في خرسانات صلبة، وروى جدي بأنهم كانوا يقتسمون الموت وأقراص الدم ضاحكين مستبشرين.

استدراك (ليست له أية علاقة بالقصة) . .

السكوت من ذهب . . والقناعة كنز لا يفنى . .

بسم الله الرحمن الرحيم . .

الحمد لله رب العالمين . . الرحمن الرحيم . . مالك يوم الدين . . إياك نعبد وإياك نستعين . إهدنا الصراط المستقيم . . صراط الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم . ولا الضالين

صدق الله العظيم . .

مات جدي سمعان الليمون وغادرتنا كلماته التقليدية التي التقطها خلال سني العمل على السفن التي تحضر فتلفظ ما في جوفها وترحل بعيدة محملة بالمغامرين والذين يعملون فقط للملء جزء من تحايف الجسد اللدن، عمل زياتاً على سفينة إنجليزية ومساعد طبّاخ في سفينة يونانية والتقطته مرة امرأة فرنسية من على الرصيف وأقسم مرة أنه قضى نصف ليلة مع جنرال متقاعد والنصف الثاني من تلك الليلة مع زوجته مقابل مئة دولار، فأفرغ في جسديهما نصف ما التهم من التمر يتذكر ذلك الجنرال وزوجته التي لها جلد الحرير والوفر الأبيض، نزل متعباً من سفينة عمل على ظهرها ثلاثة أشهر لم يَر فيها يابسة أو جسد امرأة، سيارة فاخرة وثمة وجه شمعي محمّر وقناني مرصوفة في علب أنيقة في الحوض الخلفي، أخرج ذو الوجه الشمعي وريقات نقدية لم يلتفت إليه، أضاف أوراقاً أخرى، أشار له جدي بأصابعه بعد أن التقط حزمة الأوراق، دسّ جدي أصابعه في جيبيه العلوي، التقط ساعة ذات سلسلة فضية، وصلا إلى البيت، صعدا إلى الغرفة، إستلقى الجنرال على بطنه، خرج جدي من الغرفة حاملاً قنينة خمر يرتشف منها، رأى امرأة لها جلد أكريد والوفر الأبيض، تنطلق إلى

مات جدي صعدت إلى غرفته التي بقت مغلقة احتراماً له منذ وفاته، اقترب من الباب، فتحت الباب وإذا بامرأة عجوز وبالقرب منها شاب في أواخر العقد الثالث يشبه جدي . .

استدراك . . لما بعد الحرب . .

ويعود «إلياس» إلى بيته وعمله بنصف جسد، جسد متعب بعض الشيء وذكريات محفورة في القلب عن الموضع والحرب والنساء والموت والأصدقاء، فقد هم هنا وهناك، وشظايا لما نزل مستقرة بالأمها، يفتح النافذة، تمتلئ رثاء بهواء بارد بعض الشيء يبتسم، يعود إلى حانوته الصغير وإلى عمله في تصليح الساعات، يفتح الباب، يمسح التراب والغبار، تتلأل سطوح الساعات، تتراقص أمامه الساعات، ساعات مربعة، دائرية، جدارية محفوظة داخل صناديق زجاجية أنيقة، وأخرى منضديه، عقارب دقيقة واقفة، صامتة، معقوفة، زجاجات متكسرة، ساعات ساكنة لا حياة فيها، يجلس خلف منضدته، آخر ساعة أعاد لها الزمن، كان ذلك قبل الحرب بأيام قليلة، يتطلع إلى أصابعه المرتعشة، يلتقط ساعة، يفتح الغلاف الشفاف فتظهر النوايض والأجزاء الصغيرة الصامتة، يدفع الملقط الدقيق، ترتجف أصابعه، لا شيء يحصل، تغيّرت يا «إلياس»، يعود إلى بيته متكئاً على عكازتيه.

في اليوم التالي يكتشف ولده جالساً خلف منضدة التصليح، لحظتها يعود «إلياس» إلى بيته متكئاً على عكازتيه.

استدراك مفاجئ

إذن عليها أن تترك هذا الموضع الذي صار جيلاً لها تعود الجنود المارّون والمجازون أن يقضوا دقائق مع جسدها مقابل ثمن في هذا الموضع القديم المتروك، موضع دبابة غادرت إلى الخطوط الأمامية، هي كانت تمارس فعلاً حياتياً قبالة الموت المنتشر في كل جزء ولحظة، الموضع نقطة التقاء وابتعاد في نفس الوقت ما بين الموت والحياة، هم إحساس داخلي بممارسة غير تقليدية في لحظات غير اعتيادية، لا أحد يأتي. لقد رحل الجميع ووضعت الحرب أوزارها، تغادر الموضع، تسير في الطرقات لعل هناك من يلتقطها، تنطلق إلى مجموعة أطفال يلعبون، إلى طفلة صغيرة، تحتضن الطفلة، تشمّها، تقترب امرأة منها، تأخذ الطفلة من أحضانها، تبتعد المرأة مع ابنتها الصغيرة، تعود إلى الموضع، في اليوم التالي تلتقط سيارة الأوساخ جثة امرأة ميتة في الموضع القديم المتروك.

ما رواه سمعان الليمون في حضرة العائلة

قال جدي بعد أن تحلقنا حوله:

كان يا ما كان . . في سالف الزمان

مرّت علينا أيام من الجفاف الأصفر والقحط الأسود لم تمطر

الجزء الأوسط من جسد جدي، يرتفع تكوّر لحمي، تقترب منه، تخلق بنطاله، تستلقي بين فخذيه، يلبس ثوب الجنرال، تعلق المرأة على صدره الأوسمة والنياشين، يصرخ جدي ويأمر، يعتمر قبعة دائرية خضراء اللون مخططة باللون الأخضر الفاتح، وحده الذي يصرخ ويأمر، يعلو صوته وهي تضحك كما لو أنها لم تضحك من قبل.

مات جدي سمعان الليمون تاركاً لنا صوره المتناثرة هنا وهناك، صورة كبيرة تنتصف غرفة الاستقبال، صورة له في أيام شبابه، عضلات مفتولة، شوارب كثة، عيون جاحظة ووشم قديم على ساعده الأيسر، في آخر أيامه لم تعد أصابعه الخيطية الضئيلة تتحرك، فقط مجرد ارتعاشات مستمرة لأسلاك لحمية متغضنة.

ثمة صورة أخرى في غرفة التلفزيون «بملايس الأفندية»، وأخرى في الممر، التقطت له أيام كان يعمل في مدّ الأنابيب، وقف قرب أنبوب ضخّم (قضيت عشرة أعوام بين هذه الأنابيب وكنت أحسّ نفسي أنبوباً بشرياً، أنبوباً من لحم ودم ملتصقاً بالأنابيب الأخرى، لا.. ربما الأنبوب الأهم).. كثيراً ما كان يردد هذه الكلمات عندما يتطلع إلى هذه الصورة..

مات جدي وبقيت صوره هنا وهناك تعيش بيننا كما لو أنه لما يزل بيننا، أحفاده الصغار ينتظرون الصباح فيخرج كل واحد منهم، تقف أمام صوره لحظة صمت، قداس غريب في بيتنا، ما زلنا نمارسه منذ سنوات، قداس ميت لا حياة فيه.

١٩٨٨

* * *

ملاحظة نقدية من المؤلف:

قصة محشوة بالنماذج والصور المتناقضة، ما علاقة سمعان الليمون بالحوار الدائر في البار القديم المسمى بالبار الوطني؟ والأغرب من هذا أين موقع «الاستدراكات» من هذه العلاقات المفككة التي جاءت مشوّهة!

ثم تساؤل: أين الحدث الرئيسي؟!

لم نجد أي حدث رئيسي مركزي يشد كل هذه الانتقالات المفاجئة والبطيئة إلى جوانبه بالإضافة إلى أن الشخصية الرئيسية «سمعان الليمون» شخصية مهزوزة وغير واضحة الملامح.

بغداد

صدر حديثاً

تحت الشبكة

رواية تأليف: ايريس مردوخ

«أقبلت «مادج» نحوي. وكانت عيناها في صلابة العقيق، قالت: «هذه هي الحياة الحقيقية. يا جيّك. خير لك أن تصحو». وضربتني بشدة فوق فمي. فتراجعت قليلاً من جرّاء الألم المبالغت الذي أحدثته اللطمة. وقفنا لحظة في هذا الوضع، وصمدت لنظرتي على حين كانت الدموع تتجمع ببطء في عينيها. وعندئذٍ، تلقيتها بين ذراعيّ.

قالت «مادج» وقد دفنت رأسها بين كتفي: «جيّك، لا تركني».

وحملتني تقريباً إلى مقعدها. كنت أحس بالهدوء والعزم. ركعت إلى جانبها، وأخذت رأسها وأنا أمشط شعرها إلى الوراء بيدي. وارتفع وجهها نحوي كزهرة متصاعدة.

منشورات دار الآداب